

А.Н.МОРОХОВСКИЙ О.П.ВОРОБЬЕВА,
Н.И.ЛИХОШЕРСТ З.В.ТИМОШЕНКО

СТИЛИСТИКА АНГЛИЙСКОГО ЯЗЫКА

*Допущено Министерством высшего и среднего специального
образования СССР в качестве учебного пособия для студентов
институтов и факультетов иностранных языков*

Киев
Головное издательство издательского объединения «Вища
школа»
1984

В учебном пособии по стилистике английского языка наряду с описанием выразительных средств и стилистических приемов английского языка освещаются вопросы, касающиеся принципов организации и функционирования стилистических средств языка как определенной системы.

Пособие состоит из восьми глав, в которых изложены методологические и лингвистические основы стилистики, сформулирован концептуальный аппарат стилистики на базе общелингвистических понятий.

Для студентов институтов и факультетов иностранных языков.

Рецензенты: И. В. Арнольд, доктор филологических наук, профессор (Ленинградский государственный педагогический институт им. А. И. Герцена); В. А. Кухаренко, доктор филологических наук, профессор (Одесский государственный университет им. И. И. Мечникова).

*Редакция литературы по иностранным языкам Зав.
редакцией М. М. Аваренко*

4602010000—268 ф Издательское объединение
М¹ М211(04)—84^{342 84} «Вища школа», 1984
000

О г л а в л е н и е

Предисловие	6
Г л а в а I	
Некоторые общетеоретические проблемы стилистики	

§ 1. Предмет и задачи стилистики	7
§ 2. Стилистика в системе наук	10
§ 3. Общеметодологические основы стилистики	10
§ 4. Общенаучные основы стилистики	11
§ 6. Исходные понятия стилистики	21
§ 6. Основные понятия стилистики	25

Г л а в а II

Стилистическая фонетика, графо-фонемика и графика

<i>Раздел I.</i> Фонетические средства стилистики	49
<i>Раздел II.</i> Графо-фонетические средства стилистики	56
§ 1. Графо-фонетические средства выделения предложения или его части	55
§ 2. Графо-фонетические средства выделения слова или словосочетания	67
<i>Раздел III.</i> Графические средства стилистики	59
§ 1. Отсутствие сегментации текста	61
§ 2. Модели сегментации текста	62
§ 3. Графическое членение абзаца	64
§ 4. Значащее отсутствие фрагмента текста	64
§ 5. Транспозиция графической модели текста	66
§ 6. Особые случаи графической организации текста	66

Г л а в а III Стилистическая морфология

<i>Раздел I.</i> Понятие выразительного средства и стилистического приема на морфологическом уровне	68
<i>Раздел II.</i> Стилистические приемы использования существительных	70
§ 1. Стилистические приемы использования инвариантного значения предметности	70
§ 2. Стилистические приемы использования значений категории числа	71
§ 3. Стилистические приемы использования значений категории падежа	74
§ 4. Стилистические приемы использования категории определенности/неопределенности	75
<i>Раздел III.</i> Стилистические приемы использования прилагательных	77
§ 1. Стилистические приемы использования инвариантного значения качества	77
§ 2. Стилистические приемы использования степеней сравнения	78
§ 3. Некоторые способы усиления значения качества	79
<i>Раздел IV.</i> Стилистические приемы использования местоимений	79
<i>Раздел V.</i> Стилистические приемы использования наречий	85
<i>Раздел VI.</i> Стилистические приемы использования глаголов	87
§ 1. Стилистические приемы использования категории времени	87
§ 2. Стилистические приемы использования категории залога	90
§ 3. Стилистические приемы использования категории наклонения	91

Г л а в а IV Стилистическая лексикология

<i>Раздел I.</i> Стилистическая дифференциация словарного состава современного английского языка	94
<i>Раздел II.</i> Стилистическое использование слов, входящих в лексикостилистическую парадигму	101
I. Стилистические функции слов высокого стилистического тона	101
II. Стилистические функции слов сниженного стилистического тона	109
§ 3. Стилистические функции слов, не имеющих лексико-стилистической парадигмы	125
<i>Раздел III.</i> Стилистическое использование фразеологии	128
Глава V Стилистический синтаксис	
<i>Раздел I.</i> Понятие выразительного средства и стилистического приема на синтаксическом уровне	137
<i>Раздел II.</i> Выразительные средства синтаксиса	139
§ 1. Выразительные средства, основанные на редукции исходной модели	139
§ 2. Синтаксические выразительные средства, основанные на экспансии исходной модели	143
§ 3. Синтаксические выразительные средства, основанные на изменении порядка следования компонентов исходной модели	148
<i>Раздел III.</i> Стилистические приемы синтаксиса	151
§ 1. Стилистические приемы, основанные на формальных и смысловых взаимодействиях нескольких синтаксических конструкций или предложений в определенном контексте	152
§ 2. Стилистические приемы, основанные на транспозиции значения син-	

таксической структуры или модели предложения в определенном контексте	156
§ 3. Стилистические приемы, основанные на транспозиции значения способа грамматической связи между компонентами предложений или предложениями	158
Г л а в а VI Стилистическая семасиология	
<i>Раздел I. Фигуры замещения</i>	163
§ 1. Фигуры количества	163
§ 2. Фигуры качества	166
<i>Раздел II. Фигуры совмещения</i>	182
§ 1. Фигуры тождества	183
§ 2. Фигуры противоположности	187
§ 3. Фигуры неравенства	190
Г л а в а VII Стилистика текста	
<i>Раздел I. Текст и некоторые исходные понятия стилистики</i>	196
<i>Раздел II. Текст и некоторые основные понятия стилистики</i>	201
<i>Раздел III. Некоторые основные категории текста и их стилистическое использование</i>	206
§ 1. Интегративность текста	207
§ 2. Дискретность текста	217
§ 3. Персональность / имперсональность текста	221
§ 4. Установка на читателя	224
Г л а в а VIII	
Стилистическая дифференциация современного английского языка Список использованной литературы	241

Предисловие

Учебное пособие по стилистике английского языка написано с учетом требований, изложенных в действующих программах по данному курсу, и предназначено для студентов институтов и факультетов иностранных языков. Курс рассчитан на 40 часов (20 часов лекций и 20 часов практических и семинарских занятий).

В учебном процессе на факультетах и в институтах иностранных языков широко используются учебники И. В. Арнольд (Стилистика современного английского языка (стилистика декодирования), 2-е изд., Л., 1981), И. Р. Гальперина (Stylistics, 2-е изд., М., 1977) и учебные пособия по отдельным разделам данного курса.

В связи с этим возникает необходимость четко сформулировать те особенности данной книги, которые, по мнению авторов, отличают ее от других учебников по стилистике.

1. В пособии изложены основные методологические и лингвистические основы стилистики как теоретической науки. Сформулированы основные положения стилистики на базе общелингвистических понятий, таких как язык — речевая деятельность — речь, парадигматика — синтагматика, вариант — инвариант, оппозиция — контраст и др. Такой подход способствует наряду с изложением материала курса стилистики выявлению связей стилистики с другими лингвистическими дисциплинами.

2. Авторы стремились не столько к детальному описанию всех стилистических ресурсов современного английского языка, сколько к выявлению принципов организации и функционирования стилистических средств

английского языка как определенной системы.

3. В основу описания стилистических ресурсов английского языка как системы положен уровневый принцип: от описания единиц и отношений, существующих в пределах низшего уровня, к описанию единиц и отношений, существующих в пределах более высокого уровня. Это позволило, с одной стороны, детально описать грамматические и морфологические средства стилистики, которым обычно уделялось мало внимания в учебной литературе, а с другой, определить связи стилистики с лингвистикой текста.

4. Авторы исходили из предпосылки, что изучение стилистики как теоретической дисциплины должно преследовать прежде всего практические цели. Во-первых, изучение стилистики должно служить средством выработки у студентов навыков и умений глубже проникать

в смысл художественного текста, «извлекать» из него не только внешнюю фабулу, но и идейный и художественный смысл, который в нем заключен. Во-вторых, изучение стилистики должно способствовать осознанному отбору студентами стилистических ресурсов современного английского языка с целью использования их в речевой деятельности и преподавании.

Стремясь прежде всего к научному осмыслению накопленного лингвистикой теоретического материала, авторы пытались содействовать решению одной из главных практических задач, которая неизбежно встает при изучении любого языка как родного, так и иностранного,— выработать у студентов навыки осознанного понимания языковых фактов и явлений. В стилистическом анализе высказывания, текста, и особенно художественного текста, возможности применения формального аппарата исследования намного меньше, чем в других областях лингвистики. Восприятие, понимание, трактовка многих стилистических понятий и категорий, и особенно художественного текста, с трудом поддается однозначному экспликативному описанию.

В этом случае громадную роль играет трудно определяемая, но несомненно реальная, категория «чувства языка» — осознанное или интуитивное понимание стилистических особенностей и потенций слов, словосочетаний, моделей предложения и т. д. Авторы сочли необходимым при описании тех или иных стилистических явлений широко использовать иллюстративный материал не только английского, но и русского языка, чтобы путем сопоставления сходных или одинаковых стилистических явлений в родном и иностранном языке будить мысль читателя к поиску других черт сходства и различия между стилистическими явлениями данных языков. Поскольку любое выразительное средство, любой стилистический прием могут быть правильно восприняты и интерпретированы только в рамках определенного контекста, речевого или ситуативного, иногда довольно значительного, при отборе иллюстративного материала авторы стремились максимально ограничить количество источников, из которых он извлекался, с тем, чтобы дать возможность читателю в случае необходимости рассмотреть то или иное явление в более широком контексте.

Общее руководство и научная редакция учебного пособия осуществлена А. Н. Мороховским, им же написаны главы «Некоторые общетеоретические проблемы стилистики», «Стилистическая фонетика, графо-фонемика и графика», «Стилистическая дифференциация современного английского языка», вводные разделы к главе «Стилистическая морфология», раздел «Фигуры замещения» в главе «Стилистическая семасиология» (кроме «Фигур количества»); О. П. Воробьева — автор главы «Стилистика текста»; Н. И. Лихошерст — автор главы «Стилистический синтаксис», раздела «Стилистические функции глагола» из главы «Стилистическая морфология», раздела «Фигуры совмещения» и «Фигуры количества» из главы «Стилистическая семасиология»; З. В. Тимошенко — автор главы «Стилистическая лексикология», разделов «Стилистические функции существительных», «Стилистические функции прилагательных» и «Стилистические функции наречий» из главы «Стилистическая морфология».

Глава I

НЕКОТОРЫЕ ОБЩЕТЕОРЕТИЧЕСКИЕ ПРОБЛЕМЫ СТИЛИСТИКИ

§ 1. Предмет и задачи стилистики

При научном подходе к изучению объективной действительности обычно различают объект и предмет данной науки. Под объектом подразумевается материальное тело, явление или

процесс, существующие в действительности независимо от познающей и преобразующей роли человека, человеческого сознания. Познание объекта действительности во всей его сложности и бесконечных связях с другими объектами — процесс необычайно сложный, и поэтому отдельные науки, как правило, ограничиваются изучением отдельного аспекта определенного объекта, что и составляет предмет данной науки. Таким образом, объект науки может существовать вне нас, в то время как предмет науки формируется самой наукой.

Объектом лингвистики является человеческий язык, но в силу его необычайной сложности и многоаспектности он изучается не одной наукой, а многими: лексикологией, фонетикой, грамматикой и др., каждая из которых имеет свой предмет или аспект исследования единого объекта.

Определение предмета стилистики как особого раздела лингвистики связано с рядом трудностей. Любой объект или явление реального мира можно исследовать на основе трех подходов: субстанционального, структурного, функционального. Так, объект можно изучать исходя из того, в какую материальную субстанцию он воплощен. Изучение языка началось именно с изучения звуков языка, его фонетики, ибо материальной субстанцией языка в первую очередь является звук. Объект можно рассматривать и с точки зрения его структуры — с изучения тех отношений, которые существуют между компонентами данного объекта. И, наконец, объект можно рассматривать исходя из функционирования отдельных его частей или всего объекта в целом.

В практике вузовского преподавания теоретические курсы лингвистического цикла определяются на основе субстанционального и структурного подходов: так, теоретическая фонетика изучает фонемный состав и фонологическую систему языка, лексикология — слово и лексическую систему, теоретическая грамматика — грамматическую систему, или грамматический строй языка, т. е. все эти дисциплины изучают отдельные подсистемы языка — совокупности единиц разных уровней языка и те отношения, которые существуют между данными единицами или их классами.

Стилистика в этом отношении находится в особом положении. Во-первых, она рассматривает единицы всех языковых уровней. Во-вторых, она изучает данные единицы прежде всего с ф у н к ц и о н а л ь - н о й точки зрения. Таким образом, хотя мы и выделяем особые единицы стилистики — выразительные средства, стилистические приемы, тропы, фигуры, стилистически маркированные слова и модели предложений и пр., стилистика занимается изучением не только структурных и субстанциональных особенностей единиц, она изучает функционирование и отдельных элементов языковой системы, и отдельных подсистем языка (так называемых «функциональных стилей языка»), и всей языковой системы в целом.

Поскольку стилистика рассматривает язык как определенную функциональную систему, необходимо прежде всего дать определение понятию «функция».

Термин «функция» заимствован из математики и логики и используется в лингвистике в двух значениях: как «роль, задача» в целевой модели языка, выдвинутой Пражским лингвистическим кружком, и как «соответствие между двумя переменными». Однако для пражцев и других ученых понятие «функция» оказалось тождественным понятию «цель». С нашей точки зрения различие между функцией и целью является принципиальным.

Цель — заранее мыслимый результат сознательной деятельности человека или человеческого коллектива. Необходимо разграничивать два вида иерархически соподчиненных целей: основной, или конечной, и дополнительной, или вспомогательной, которая предполагает создание и применение определенных

с р е д с т в (в том числе и речевых) для достижения конечной цели [79, 76).¹

По отношению к участникам акта коммуникации мы можем различать два вида целей: неязыковые, или прагматические, и языковые, или конструктивные. Намереваясь осуществить речевой акт, говорящий ставит перед собой задачу достичь определенной прагматической цели, лежащей вне речевой деятельности. Речевой акт в этом случае выступает не как цель, а как средство достижения некой внеязыковой цели. Но для достижения этой цели говорящий сначала ставит перед собой языковую цель — создать высказывание целенаправленного функционального характера путем отбора и комбинации тех элементов языка, которые общественно осознаны как наиболее пригодные для формирования высказывания с данной прагматической установкой в данных условиях общения.

Под функцией мы понимаем прежде всего назначение объекта в некоей системе. Данная точка зрения не противоречит пониманию функции как отношения, ибо назначение есть частный случай отношения. Следует, однако, отметить, что функция-отношение представляет собой отражение всеобщей связи и взаимозависимости любых объектов и явлений реального мира, а функция-назначение возможна только для искусственных объектов, которые были созданы человеком с определенной целью, и в которых «запечатлены» результаты целенаправленной деятельности человека.

Язык, являясь искусственным образованием, обладает не только функциями-отношениями, вступая в бесконечные и многообразные связи с миром людей и объективной действительностью, но и функциями-назначениями — познавательно-отражательной и коммуникативной, причем вторая функция является ведущей.

Определения языка, данные К. Марксом — «[...] язык *есть* практическое, существующее и для других людей и лишь тем самым существующее и для меня самого, действительное сознание, и, подобно сознанию, язык возникает лишь из потребности, из настоятельной необходимости общения с другими людьми» [1, 29) и В. И. Лениным — «Язык есть важнейшее средство человеческого общения» [4, P551, — выдел я ют~1Тменноэт1Г^двефу15|Ш15и^зыка7на^с^ х в зависимости от конкретных социально-исторических условий существования данного языка у него возникают дополнительные функции и средства их реализации.

К числу таких дополнительных функций обычно относят: эмотивную, или функцию передачи чувств говорящего; волеизъявительную, или функцию волеизъявления, побуждения адресата к действию; апеллятивную, или функцию привлечения внимания адресата, побуждения его к восприятию сообщения; контактоустанавливающую, или функцию социального этикета; эстетическую, или функцию воздействия на эстетическое чувство адресата [3, 353; 357].

Из определения функции как назначения некоторого объекта в данной системе следует различать функции элементов языка и функции речевых произведений (высказываний, текстов).

Функции элементов языка определяются их назначением в формировании речевого высказывания с определенной прагматической установкой, т. е. в «языковой действительности». Элементы языка — фонемы, морфемы, слова, предложения помимо основных функций — познавательно-отражательной и номинативной — обладают и конституирующей, или интегративной, функцией, поскольку каждая единица низшего уровня является составной частью единицы более высокого уровня.

Функции речевых произведений — текстов, высказываний — определяются

¹ Первая цифра в квадратных скобках обозначает номер цитируемого произведения в списке использованной литературы, вторая — страницу.

их отношении к объективной действительности. Данные единицы помимо функций-отношений могут иметь и функции-роли.

Целевая деятельность человека может быть направлена не только на создание новых объектов, но и на использование уже готовых объектов, причем характер использования объекта может не совпадать с его функциональным назначением. В. И. Ленин, иллюстрируя различие между логикой формальной и логикой диалектической, приводил пример со стаканом, который может использоваться как средство достижения самых разнообразных целей — служить сосудом для питья, метательным снарядом, помещением для пойманной бабочки, пресс-папье, произведением искусства и т. д. [9, 289]. Совершенно очевидно, что в данном случае речь идет не только о функциональном назначении стакана (сосуд для питья), но и о его целевом использовании в роли другого объекта, который в той или иной степени может быть омофункционален ему.

Это явление очень широко распространено в речевой деятельности. Одно и то же высказывание (текст) в разных ситуациях может выполнять разные роли, иметь разный смысл, служить средством достижения различных прагматических целей и, наоборот, разные высказывания (тексты) могут служить средством достижения одной и той же цели.

Предметом стилистики является изучение средств реализации основных (коммуникативной и познавательно-отражательной) и дополнительных функций языка, которые обеспечивают эффективность речевой деятельности говорящего. Целью коммуникации всегда является передача информации. Однако любой акт коммуникации сводится не только к передаче информации, потому что само возникновение коммуникативного акта всегда обусловлено потребностью говорящего достичь определенного прагматического эффекта, или конечной цели, каким-то образом изменить физическое, духовное, эмоциональное состояние адресата или адресатов. Достижение этого результата возможно только путем целенаправленного выбора и использования из всего многообразия средств, которыми располагает система данного языка, не только определенных стилистических средств, но и в с е х графических, фонетических, лексических, грамматических и синтаксических средств языка.

Таким образом, стилистику, в самом общем смысле, можно определить как науку, изучающую коммуникативные и номинативные ресурсы языковой системы и принципы выбора и использования языковых средств для передачи мыслей и чувств с целью достижения определенных прагматических результатов в различных условиях общения.

§ 2. Стилистика в системе наук

Любая частная наука теснейшим образом связана со всей суммой человеческих знаний. Во-первых, она базируется на определенных философских и общеметодологических предпосылках (общеметодологические основы). Во-вторых, в ней находят отражение общенаучные воззрения данной эпохи (общенаучные основы). В-третьих, она строится на понятиях и концепциях (исходные понятия), которые являются общими для целого ряда смежных наук, и, в-четвертых, любая развитая наука вырабатывает свой собственный концептуальный аппарат (основные понятия). Это соотношение представлено на схеме 11

основные, понятия | исходные
понятия | общенаучные основы
общеметодологи-ческие основы 1

§ 3. Общеметодологические основы стилистики

Основой советской науки, и лингвистики в частности, является марксистско-ленинская философия, которая утверждает материальность и объективность мира и диалектический метод познания. Богатство и разнообразие средств любого языка, его способность

выразить тончайшие оттенки мысли, все многообразие человеческих чувств прямо и непосредственно связаны с особенностями человеческого мышления и сознания. На это неоднократно указывал В. И. Ленин. В известной ленинской формулировке — «*Всякое слово уже обобщает*» — заключен глубокий смысл, который состоит в том, что слово есть продукт коллективного человеческого мышления, что в слове в материально-чувственной форме закреплен результат познавательной деятельности людей, объективно отражающий реальную действительность. Но В. И. Ленин видел и другую сторону процесса познания — «*Подход ума (человека) к отдельной вещи, снятие слепка (= понятия) с нее не есть простой, непосредственный, зеркально-мертвый акт, а сложный, раздвоенный, зигзагообразный, включающий в себя возможность отлета фантазии от жизни [...], [...] в самом простом обобщении, в элементарнейшей общей идее («стол» вообще) есть известный кусочек фантазии*» [5, 330]. А в другом месте — «*Сознание человека не только отражает объективный мир, \ но и творит его*» [6, 194]. Иными словами, человеческое мышление при помощи языка отражает мир не только объективно, но и субъективно, и поэтому в любом языке в силу его природы заложены возможности многообразного ^цазличнола_щ'ражения одной и той же объективной реальности. Эти возможности и изучает стилистика.

§ 4. Общенаучные основы стилистики

Лингвистика, и стилистика в частности, находятся в теснейшей связи с системой общенаучных понятий и представлений, существующих на том или ином этапе развития человеческого общества. Для науки XIX — начала XX веков было характерно довольно четкое противопоставление системы научных понятий гуманитарных наук и системы научных понятий естественных наук. Более того, внутри данных подразделений различные науки, как естественные, так и гуманитарные, четко отграничивались друг от друга. Языкознание этого периода и стилистика, которая была чисто литературоведческой, базировались исключительно на концептуальном аппарате гуманитарных наук.

Последние десятилетия XX века ознаменовались новой тенденцией, особенно проявившейся в эпоху научно-технической революции, — тенденцией к интеграции наук. Эта интеграция происходит как в области естественных наук (например, возникновение таких наук, как биохимия, физическая химия, биофизика, радиоастрономия, бионика, молекулярная биология и др.), так и в области гуманитарных наук (возникновение психолингвистики, социолингвистики, нейролингвистики, лингвистической стилистики, фразеологии, фономорфологии и др.).

Представляет большой интерес намечающаяся интеграция гуманитарных и естественных наук — в сферу гуманитарных наук все шире проникают понятия, идеи и методы, которые возникли в естественных науках. С другой стороны, видные представители технических наук неоднократно высказывали мнение, что решение многих чисто технических задач современной науки во многом зависит от темпов развития науки о человеке, т. е. от темпов развития гуманитарных наук.

В последние десятилетия в лингвистике широко используются понятия и методы таких наук, как кибернетика, теория информации, вероятностная статистика, формальная и неформальная логика и др. В результате такого взаимодействия появились новые важные направления в лингвистических исследованиях — теория и практика машинного перевода, автоматический поиск информации, автоматическое реферирование текста, которые иногда объединяются под общим названием — инженерная лингвистика.

Для развития стилистики особенно плодотворным оказалось применение к теории и практике стилистических исследований некоторых положений теории информации.

Рассмотрим некоторые понятия теории информации применительно к проблемам лингвистики и стилистики.

Теория информации возникла в 30-е годы нашего века как чисто прикладная техническая отрасль науки, занимавшаяся проблемами повышения пропускной способности и помехоустойчивости каналов связи. В середине 40-х годов в трудах Н. Винера [31] и К. Шеннона [116] теория информации начинает рассматриваться как отрасль кибернетики, изучающая способы восприятия, хранения, переработки и использования информации в машинах, живых организмах и в их объединениях. Скоро было замечено, что процессы, которые рассматривает теория информации, имеют прямые аналоги в свойствах человеческого мышления — так, получение информации реализуется способностью человеческого мозга к восприятию; хранение информации обеспечивается человеческой памятью, а переработка и использование информации — воображением человека. Появляется ряд работ, в которых основные понятия теории информации рассматриваются применительно к различным областям человеческой деятельности — языку, искусству, науке [119, 55, 107, 411].

Исходным понятием данной теории является понятие «информация». В самом общем философском смысле существование информации обусловлено способностью материи к отражению, и в этом аспекте информацию можно определить как внутреннее содержание процесса отражения особенностей одних объектов реальной действительности в виде изменения свойств других объектов. Такое определение информации является, разумеется, слишком общим, поэтому неоднократно предпринимались и предпринимаются попытки уточнить и конкретизировать его.

В технических науках понятие «информация» рассматривается прежде всего с точки зрения количества как «минимальное число бинарных решений, которые дают возможность приемнику восстановить сообщение на основе данных, имеющихся в его распоряжении» [131, 12]. В гуманитарных науках информация рассматривается прежде всего с точки зрения качества и трактуется как «содержание, полученное из внешнего мира в процессе нашего приспособления к нему и приспособления к нему наших чувств» [31, 31], или как процесс «физического воздействия, влияющего на наше мышление» [67, 132]. Иными словами, если в технических науках количество информации данного высказывания или текста определяется степенью их вероятности и не зависит от их содержания, то в гуманитарных науках рассматривается в первую очередь семантика текста или высказывания, величину которой можно измерить (к сожалению, только гипотетически) степенью изменения объема знаний получателя этой информации. Однако и в том, и в другом случае различаются две стороны — с е м а н т и к а информации (обычно говорят просто информация) и н о с и т е л ь информации, т. е. некое физическое явление, оказывающее влияние на наше мышление посредством передаваемой им семантики.

Применимо к гуманитарным наукам целесообразно различать два вида информации — основную, или денотативную, и дополнительную, или коннотативную. **Денотативная информация** составляет предмет сообщения, она не обусловлена характером акта коммуникации и обычно прямо или косвенно называет понятие, которое соотносится с внеязыковой действительностью. **Коннотативная информация** обусловлена характером акта коммуникации и выражает отношение субъекта к предмету речи и адресату, принадлежность субъекта к определенной социальной группе или ту социальную роль, в которой

он выступает, его эмоциональное состояние. Коннотативную информацию, или коннотативные значения, можно подразделить на стилевые, указывающие на закрепленность речевой единицы за определенным стилем или речевой сферой, эмоциональные (отражающие чувства и эмоции говорящего, как например, в междометиях), оценочные (ср.: шпион — разведчик, мятеж — восстание, главарь — вождь, приспешник — соратник) и экспрессивные (содержащие элементы образности).

Рассмотрим принципиальную схему передачи информации, которая является фундаментальным положением теории информации



Под «отправителем сообщения» понимается любой объект, способный к восприятию, хранению, переработке и использованию информации — прежде всего человек и электронно-вычислительные машины. Необходимым компонентом отправителя сообщения, равно как и получателя сообщения, является блок памяти, или тезаурус, который представляет собой не только запас знаний, которыми обладает человек, но и всю совокупность его чувственного и эстетического опыта. Сообщение — это те мысли и/или чувства, которыми обладает отправитель сообщения и которые он хочет передать или, более точно, возбудить у получателя сообщения. Для того чтобы сделать возможной их передачу другому человеку, их необходимо «материализовать», т. е. выразить в некой чувственно воспринимаемой форме — объекте или действии — в слове, высказывании, жесте, мимике, рисунке, произведении искусства. Поэтому кодирующее устройство можно определить как средство воплощения сообщения (мысли, чувства) в сигнал, в чувственно воспринимаемые объекты или действия, несущие определенную информацию (сообщение). В кодирующем устройстве необходимо различать сам механизм кодирования — речемыслительный аппарат человека и код, или совокупность знаков и правил их употребления. Коды могут быть различной степени сложности. В качестве наиболее универсального и распространенного кода выступает человеческий язык, который можно определить как п е р в и ч н у ю семиотическую (знаковую) систему, на основе которой образуются более сложные коды — в т о р и ч н ы е семиотические системы — язык художественной литературы, язык поэзии, живописи, музыки, социального этикета и пр.

Как явствует из вышеизложенного, понятие «сигнал» применимо к объектам различной степени сложности. Отметим некоторые наиболее существенные характеристики сигнала. В науке и технике существует понятие «избыточность сигнала» (иногда говорят об избыточности сообщения, что, с нашей точки зрения, неверно, ибо понятие избыточности относится не к плану содержания, а к плану выражения). Под «избыточностью» понимается качество сигнала, которое заключается в том, что значение единицы сообщения или всего сообщения кодируется не одной единицей плана выражения, а несколькими, или, проще, когда одно и то же значение кодируется в сигнале несколько раз различными способами или одним и тем же способом. Возьмем простейшие примеры: сигнал бедствия БОБ передается не однократно, а серией — БОБ, БОБ, БОБ, хотя все эти сигналы имеют одно и то же значение. В предложении «Мальчик вчера ходил в кино» значение ед. числа и значение муж. рода выражается дважды — в словах

«мальчик» и «ходил», значение прошедшего времени также выражается дважды — формой прошедшего времени глагола и обстоятельством времени «вчера». Избыточность сигнала является средством повышения помехоустойчивости сигнала, его способности передать сообщение даже в условиях сильных помех.

Однако значение избыточности не сводится только к этому. В человеческом общении — в повседневно-бытовом, в художественных текстах избыточность является фактором, который способствует повышению экспрессивности сигнала, его прагматической эффективности.

В науке и технике существует понятие *предсказуемости* всего сигнала или его компонентов. Под предсказуемостью понимается степень вероятности появления некоторого элемента в зависимости от характера предшествующего элемента. Так, например, в английской орфографии после буквы *q* всегда следует буква *i*, т. е. появление буквы *i* в этом случае полностью предсказуемо. После слова «кот», стоящего в позиции подлежащего, мы можем с большой степенью вероятности предсказать появление в позиции сказуемого слов «спит», «ест», «пьет», «мурлычет», но появление слов «читает газету», «разговаривает по телефону», «ходит на лекции» маловероятно, непредсказуемо.

Понятие «канал связи» трактуется в литературе неоднозначно. В технике под каналом связи подразумевают среду, используемую для передачи сигнала от передатчика к приемнику, например, телефонные провода, по которым идут электромагнитные колебания, пространство, по которому распространяются радиоволны, и т. д.

В лингвистике понятие канала связи иногда связывается с «голосовым аппаратом или письмом» или с литературой: романами, повестями, рассказами, стихами. Под каналом мы подразумеваем ту среду, не только в физическом, но и в социальном, историческом и культурном смысле, в которой функционирует сигнал. О взаимодействии сигнала со средой хорошо сказал известный польский писатель-фантаст С. Лем: «Литературный текст, как и всякий прочий, не самостоятелен, как, скажем, деревья или камни; материальные предметы существуют совершенно объективно, сами по себе, а знаковые системы, передающие информацию, соотносятся с людьми, которые ими пользуются. Поэтому литературное произведение всегда недоопределено, и эту его «недоопределенность» восполняет лишь процесс «чтения» [...]. Говоря коротко, одна и та же книга в различных культурных средах, т. е. в разных исторических формациях, значит не одно и то же, поскольку в своей семантике она вступает в зависимость от данного множества читателей. Доопределение совокупности смыслов литературного произведения читателями в конкретный исторический период я называю восприятием, стабилизирующим семантику произведения».

Понимание канала связи как среды, в которой происходит передача и восприятие информации, применимо не только к художественному тексту, но и к любому процессу передачи информации, в том числе и к повседневному бытовому общению. Такая трактовка понятия канала связи является целесообразной и с позиций системного анализа. Существует два понятия «системы»: широкое — система как любая совокупность или ограниченное множество взаимодействующих объектов, и более узкое — система как ограниченное множество элементов, объединяемых единством трех объективных начал: вещественного субстрата, структуры внутренних отношений и функциональных связей со средой [24, 29—30]. Мы придерживаемся второго, более узкого, понимания системы.

Таким образом, понятие «система» базируется на двух типах функциональных отношений: внутрисистемных, или взаимоотношений компонентов и, в более широком плане, взаимоотношений структуры и субстанции в пределах данной

системы, определяемых ее функциями, и внешнесистемных, или взаимоотношений системы, как целостного образования, со средой ее функционирования.

Любое высказывание, любой текст, в том числе и художественный, представляет собой системное образование, поскольку для него обязательны, с одной стороны, совокупность внутрисистемных отношений между компонентами данной системы, а с другой, совокупность внешнесистемных отношений объекта со средой. Для знаковых систем внешнесистемные отношения являются конституирующими — знак может существовать как знак только в восприятии получателя. Внешнесистемные отношения знака с каналом связи и с адресатом или адресатами «доопределяют» смысл литературного произведения, допускают возможность разной интерпретации художественного текста и любого высказывания в разных социальных сферах.

Вышесказанное позволяет более кратко определить остальные компоненты рассматриваемой схемы передачи информации — декодирующее устройство, которое также состоит из механизма рецепции и

кода, аналогичного коду отправителя сообщения, выполняет операции, обратные операциям, производимым кодирующим устройством — восстанавливая или «извлекая» сообщение из сигнала; получателем сообщения является человек или ЭВМ.

Одним из существенных компонентов рассматриваемой схемы является шум или помехи, которые вызывают искажение сообщения. В технических науках под понятием «помехи» подразумевают главным образом физические характеристики — сверхмощность сигнала, слабость сигнала, технические неисправности, наличие помех в канале связи, например, атмосферные разряды, вызывающие искажение радиосигналов. В гуманитарных науках понятие «помеха» трактуется шире, оно включает и возможное несоответствие кодов отправителя сообщения и получателя сообщения, и неадекватность сигнала сообщению в связи с несовершенством кода или некорректностью его использования, и изменения в канале связи, и, наконец, чисто технические причины — потеря части сигнала.

Рассмотрим на конкретных примерах, какие процессы происходят при передаче информации. Прежде всего отправитель сообщения — говорящий, писатель, живописец — извлекает из окружающей действительности некую информацию, которую он хочет передать адресату или адресатам. В этом случае отправитель сообщения выступает одновременно и как кодирующее устройство — он обладает кодом и неким механизмом, при помощи которого происходит кодирование и превращение его в чувственно воспринимаемый сигнал. Вот как об этом образно пишет Ю. Нагибин: «Человек живет, думает, страдает, радуется, ждет, надеется. А потом происходит некое замыкание, и все, что в нем смутно бродило, накапливалось, вдруг сплавляется в стройное, целостное произведение» [77].

Однако для говорящего на бытовые темы и для писателя понятия «код» и «сигнал» будут существенно различаться. Для говорящего в качестве кода выступает язык как первичная семиотическая система, а в качестве сигнала — высказывание или последовательность высказываний. Для писателя в качестве кода выступает язык художественной литературы как вторичная семиотическая система, которая основывается на общепонятном литературном языке, но обработанном и организованном особым образом. Здесь элементами кода являются не только общеязыковые единицы и правила их употребления, но и такие специфические компоненты поэтического языка, как определенные способы отбора, использования и переосмысления лексики и моделей предложений, композиции, жанр, сюжет, способы презентации повествования и многое другое. В качестве сигнала выступает художественный текст, который обладает гораздо более сложной структурой, чем совокупность высказываний.

Декодирование, как отмечалось выше, есть процесс извлечения информации из сигнала. Разумеется, такая формулировка весьма упрощает суть дела — информация не извлекается из сигнала как ядро из скорлупы ореха. Дело в том, что отправитель сообщения организует сигнал таким образом, чтобы он возбудил в получателе сообщения те же мысли и чувства, которые испытывает он сам. В зависимости от типа кода, который используется в сигнале (первичный или вторич

ный), можно различать автоматическое и затрудненное декодирование. Автоматическое декодирование осуществляется главным образом в разговорно-обиходной речи, где легкость и однозначность восприятия сигнала обеспечиваются относительно узкой тематикой, непосредственным контактом между участниками акта коммуникации, ситуативной обусловленностью данного акта, использованием паралингвистических средств. Декодирование художественного текста является, как правило, затрудненным, поскольку художественный текст может быть построен не только на основании сложившихся норм употребления компонентов вторичной семиотической системы, которые уже знакомы читателю; писатель может создавать свой собственный код, специфичный не для литературной нормы вообще, но характерный для него или для данного произведения.

Как мы уже отмечали, в процессе передачи информации важную роль играет процесс и з м е н е н и я информации. Наиболее частым случаем изменения информации является ее потеря. Идея о невозможности адекватно и точно донести до читателя свои мысли и чувства остро переживалась многими поэтами и художниками. В афористической форме ее выразил Ф. И. Тютчев, писавший в стихотворении «Silentium»:

На языке теории информации это Как сердцу высказать себя? означает, что несоответствие инфор- Другому как понять тебя? мации возможностям кодирования

Поймет ли он, чем ты живешь? («сердцу высказать»), несоответствие Мысль изреченная есть ложь. кодов отправителя и получателя

сообщения («сердцу... себя» — «другому... тебя»), неадекватность процессов кодирования и декодирования («как высказать... как понять») ведут к тому, что сама мысль, чувство полностью искажаются, становятся ложью. Разумеется, подобное утверждение является не более чем поэтическим преувеличением — развитие человечества без достаточной степени взаимного понимания было бы просто немислимым, но основные причины искажения сообщения охарактеризованы точно.

Еще в 1918 году В. Брюсов поднял вопрос: «Понимаем ли мы Пушкина?», ибо, по его мнению, для того чтобы понимать Пушкина, необходимо: 1) хорошо знать эпоху, т. е. ту реальную и общественную среду, в которой создавались и воспринимались пушкинские произведения (на языке теории информации — знать особенности канала связи); 2) знать особенности употребления и значения вокабуляра Пушкина (на языке теории информации — знать пушкинский код).

Так, непонимание некоторых пушкинских строк связано с незнанием определенных реалий описываемой эпохи. В главе VII «Евгения Онегина», где описывается отъезд Лариных в Москву, читатель находит:

Последняя деталь — «форейтор бо- На кляче тощей и косматой ррдатый» у современного читателя Сидит форейтор бородатый... не вызывает никаких ассоциаций,

но в эпоху Пушкина форейтора^ (т. е. кучерами, сидящими на передней лошади при упряжке цугом) были ообычно юноши, почти мальчики, поекольку эта работа считалась простой, нетрудной. Использование в качестве форейтора взрослого крестьянина лишний раз подчеркивает бедность и провинциализм семьи Лариных.

В повести «Капитанская дочка» Иван Кузьмич, перед тем как пугачевцы ворвались в крепость, говорит жене: «Ну, довольно. Ступайте, ступайте домой, да коль успеешь, надень на Машу сарафан». В данном случае коннотация также часто оказывается утраченной — сарафан — обычная одежда крестьянок, и Иван Кузьмич просит не одеть, а переодеть Машу крестьянкой. В «Сказке о мертвой царевне» читаем:

И царица налетела На Чернавку:
«Как ты смела Обмануть меня! и в
чем!»
Та призналась ей во всем: Так и так.
Царица злая,
Цй рогаткой угрожая, Положила
иль не жить,
Иль царевну погубить...

Разумеется, и в этом случае речь идет не о современной детской рогатке, а о чем-то гораздо более серьезном — средневековом орудии пытки.

Далее, неполное понимание текста может быть вызвано изменениями кода, в частности, изменениями в значении слов и изменениями в словоупотреблении. Так, сравним вначения слов, употребленных Пушкиным, с их значениями в современную эпоху: «схвачен был башкирец с

возмутительными листами» (в современном языке «возмутительный» — вызывающий возмущение, в эпоху Пушкина — призывающий к возмущению), «Ты мне не государь, ты — вор и самозванец» (в эпоху Пушкина «вор» — политический преступник, а «вор» в нашем понимании именовался словом «тать»), «Я помиловал тебя за твою добродетель» («добродетель» в эпоху Пушкина означало не духовное качество, а «доброе дело»), «Я колебался. Пугачев мрачно ждал моего ответа. Наконец (и еще ныне с самодовольством поминаю эту минуту) чувство долга восторжествовало во мне над слабостию человеческой» (в современном языке слово «самодовольство» имеет оттенок негативной оценки, в эпоху Пушкина оно означало «чувство внутреннего морального удовлетворения»).

И наконец, искажение информации может быть обусловлено как изменением кода, так и изменениями в канале связи. Возьмем начало романа в стихах «Евгений Онегин»:

Современный читатель обычно Мой дядя самых честных правил, воспринимает характеристику дяди, Когда не в шутку занемог, которую ему, дает Евгений, как Он уважать себя заставил, весьма положительную («самых И лучше выдумать не мог... честных правил», «уважать себя заставил», «лучше выдумать не мог»). Однако в общем контексте эпохи (канале связи) выражение «самых честных правил» ассоциировалось в сознании читателей со строфой известной басни И. А. Крылова «Осел и Мужик» (опубликована в 1819 году), которая начиналась словами «Осел был самых честных правил», и в которой еще раз утверждалось, что осел — глуп, даже если он благонамерен. С другой стороны, в пушкинскую эпоху выражение «уважать себя заставил» означало «умереть» (очевидно, связано с латинским выражением «о мертвых — или хорошо, или ничего»), т. е. произошло изменение в коде. Если учесть эти изменения, то ока

жется, что характеристика дяди, которую ему дает Евгений, отнюдь не положительная — сначала Евгений имплицитно сравнивает дядюшку с ослом, а затем утверждает, что единственной здоровой мыслью дяди была мысль умереть, что он и осуществил. Естественно, что такое прочтение строк сказывается не только на характеристике дяди, но и на характеристике самого Онегина.

Однако более интересным и более значительным применительно к художественным текстам является процесс накопления информации. Здесь мы имеем в виду явление, когда художественное произведение приобретает в сознании читателя гораздо большую значимость, во многом иной смысл, чем тот, который «закладывался» в него автором. О такой возможности говорил еще А. А. Потебня: «Слушающий может гораздо лучше говорящего понимать, что скрыто за словом, и читатель может лучше самого поэта постигать идею его произведения» [87, 181].

Это относится как к отдельным фрагментам художественного текста, так и ко всему произведению в целом и даже ко всему творчеству того или иного писателя. Рассмотрим несколько примеров.

14 мая 1910 года А. Блок присутствовал на демонстрации полетов самолетов, во время которой произошла катастрофа — один из самолетов упал и разбился, а летчик, или, как тогда говорили, «летун», погиб. В 1912 году А. Блок пишет стихотворение «Авиатор», где он размышляет о возможной причине гибели авиатора. Заканчивается стихотворение так:

До начала первой мировой вой- Иль
отравил твой мозг несчастный ны оставалось еще более двух лет, Грядущих войн
ужасный вид: до ночных бомбардировок городов Ночной летун, во мгле
ненастной и того больше. Для современников Земле несущий динамит?

Блока эти строки были не более,
чем выражением некой художественной
гипотезы, для современного читателя это — не гипотеза, а художественное
прозрение.

А вот отрывок из стихотворения А. Белого, которое было опубликовано в 1922 году:

Естественно, что для читателя, Мир
рвался в опытах Кюри знающего о «воплощенных гекатом- Атомной лопнувшей
бомбой бах» Хиросимы и Нагасаки, эти стро- На мегатонные струи ки Белого
приобретают смысл, о ко-

Невоплощенной гекатомбой тором сам автор мог и не подозревать.

Такое явление может происходить и с целыми художественными произведениями. Н. В. Гоголь был потрясен тем, как публика приняла его комедию «Ревизор». Гоголь, конечно, не был сторонником коренных революционных преобразований общества, но, воплощая в своей пьесе идеи и образы широкого общественного значения, он полагал, что пьеса окажет благотворное влияние на публику. Однако общество восприняло пьесу совсем не так — она была воспринята, и совершенно справедливо, как острейшая сатира на феодально-крепостническую николаевскую Россию.

Еще пример расхождения между авторским пониманием произведения и его восприятием проявился при сценическом воплощении «Вишневого сада». Когда пьеса была почти закончена, А. Г. Чехов писал М. П. Лилиной: «Вышла у меня не драма, а комедия, местами даже фарс, и я боюсь, как бы мне не досталось от Владимира Ивановича (Немировича-Данченко.—Л. /И.)» [111, 549].

Мнение Чехова о жанре «Вишневого сада» было вполне определенным, законченную пьесу он назвал «Комедия в четырех действиях». Однако руководители Художественного театра — К. С. Станиславский и В. И. Немирович-Данченко — восприняли и поставили «Вишневый сад» как социально-психологическую драму. В апреле 1904 года Чехов пишет О. Л. Книппер: «Почему на афишах и газетных объявлениях моя пьеса так упорно называется драмой? Немирович и Алексеев (Станиславский.— А. М.) в моей пьесе видят положительно не то, что я написал, и я готов дать какое угодно слово, что они оба ни разу не прочли внимательно моей пьесы. Прости, но я уверяю тебя». История «Вишневого сада» показала, что в этом творческом споре оказался прав не автор — А. П. Чехов, а его читатели и зрители.

Подобное переосмысление возможно не только по отношению к отдельным произведениям, но и по отношению ко всему творчеству писателя или художника. В этом отношении показательна оценка творчества Л. Н. Толстого В. И. Лениным в статьях «Лев Толстой, как зеркало русской революции», «Л. Н. Толстой», «Л. Н. Толстой и современное рабочее движение». Лев Толстой был принципиальным противником революции, «которой он явно не понял, от которой он явно отстранился» [2,206], но тем не менее гений Толстого проявился в том, что он «поразительно рельефно воплотил в своих произведениях —

— и как художник, и как мыслитель и проповедник — черты исторического своеобразия всей первой русской революции, ее силу и ее слабость» [3, 20].

Исходя из принципиальной схемы передачи информации, можно определить и различие между литературоведческой и лингвистической стилистикой. Литературоведческая и лингвистическая стилистики изучают сигналы, которые образуются при помощи существенно различных кодов. Л и н г в и с т и ч е с к а я стилистика изучает сигналы, образуемые первичной семиотической системой — естественным человеческим языком, в то время как л и т е р а т у р о в е д ч е с к а я стилистика изучает сигналы, которые образуются при помощи вторичного семиотического кода — языка литературы, образующегося на базе общенационального литературного языка, но имеющего свои специфические особенности.

Литературоведческая стилистика неоднородна. В зависимости от того, что принимается за исходную точку анализа — отправитель сообщения, сигнал или получатель сообщения,— можно выделить три типа стилистик. Если задача стилистического анализа состоит в том, чтобы вскрыть замысел автора, то такая стилистика называется **стилистикой от автора**, или **генетической стилистикой**. Такой стилистический анализ обычно начинается с изучения внетекстовой реальности — биографии писателя, его взглядов, социальных, экономических, политических и иных условий эпохи, в которую он жил,— в общем, всех тех факторов, которые прямо или косвенно могли сказаться на особенностях его творчества. Генетическая стилистика представлена рядом школ и направлений: логический анализ, психологический анализ, филологический анализ Лео Шпицера и др.

Если задача стилистического анализа заключается в том, чтобы установить, как читатель воспринял художественное произведение, т. е. если отправным пунктом анализа служит реакция получателя сообщения, то такая стилистика называется **стилистикой от читателя**, или **стилистикой восприятия**. В данном

случае задача стилистического анализа заключается в том, чтобы определить, какие элементы художественного текста оказываются для читателя наиболее значимыми и установить причину такого определения. Этот тип стилистики также представлен различными направлениями: лингвистический анализ Л. В. Щербы, стилистический анализ М. Риффатера, стилистика декодирования И. В. Арнольд, способ метаописания и др.

И наконец, можно изучать художественный текст как некую имманентную данность, абстрагируясь и от возможных «замыслов автора», и от того, как данное произведение воспринимает читатель. Это направление зародилось в теориях так называемого «русского формализма» и развивается сейчас в работах «новой критики» в Англии и США, французских структуралистов.

§ 5. Исходные понятия стилистики

Стилистика, будучи лингвистической дисциплиной, базируется на ряде общих понятий, которые используются во всех отраслях лингвистики. К числу таких понятий относятся понятия: язык — речевая деятельность — речь, инвариант и вариант, код и текст, парадигматика и синтагматика, оппозиция и контраст, селекция и комбинация.

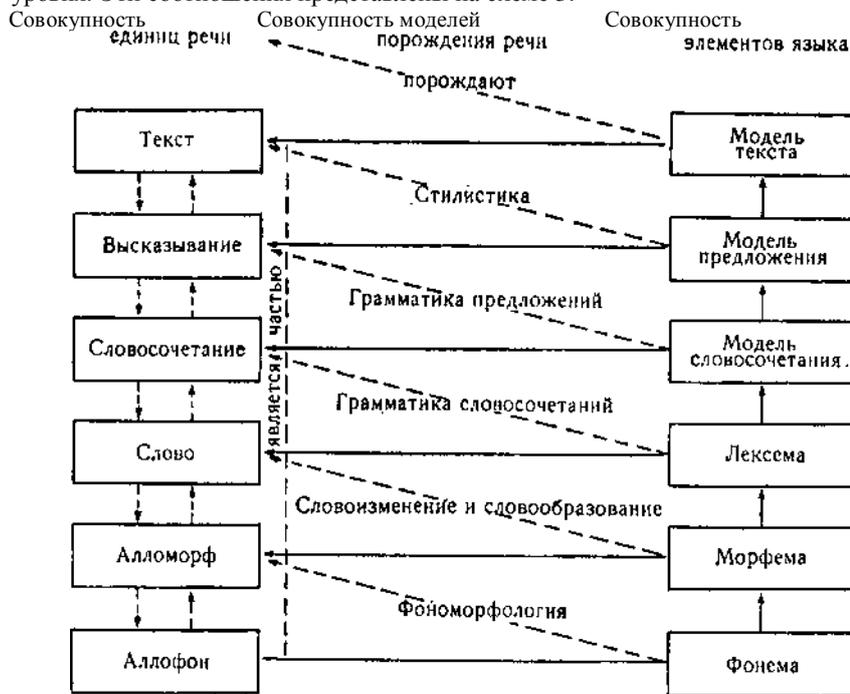
Основопологающим для стилистики, как и для других лингвистических дисциплин, является разграничение трех аспектов языковых явлений: языковой системы, речевой деятельности и языкового материала — продукта речевой деятельности, или речи [117, 24—26]. Не вникая в подробности этого необычайно сложного вопроса, ограничимся наиболее краткими и наиболее распространенными определениями.

«Язык можно определить как набор элементов и правил. Этот набор не есть хаотическое скопление элементов именно благодаря наличию правил, которые мы определили как совокупность возможных в данном языке (но не любых) отношений между элементами языка. [...] Систему языка с изрядной долей упрощения можно сравнить с набором детских кубиков, на боковые поверхности каждого из которых нанесены части изображения животных или зданий, или пейзажей. Каждый кубик, вернее, каждая сторона кубика несет какую-то часть общего изображения. Чтобы получить общее изображение, надо соединить эти части, составив кубики. Произвольно составлять кубики нельзя. Их нужно складывать только по правилу. Иначе не получится изображения, т. е. системы, несущей информацию, или получится искаженное изображение. Тем самым одновременно с элементами (частями изображения) нам даны правила. Эти правила суть ограничения, наложенные на комбинацию элементов. Именно в силу этих ограничений кубики в разобранном виде по-прежнему сохраняют системные отношения и составляют некоторую систему в «разобранном» виде. Отличие системы от скопления или простого объединения объектов, собственно, заключается в наличии ограничений в отношениях между элементами, которые представлены подвидами соединения элементов. Отношение «язык — речь» можно представить как отношение набора разрозненных, но вполне определенных кубиков, на которые нанесены части изображения, и целого изображения, составленного из этих кубиков» [98, 64].

Исходя из такого понимания языка, речь можно определить как некий продукт использования, актуализации языка. Из этого следует, что элементы языка как абстрактной системы представляют собой **инварианты**, т. е. элементы, «очищенные» от тех индивидуальных особенностей, которые обусловлены разными условиями коммуникации. Соответственно, речевые единицы разных уровней представляют собой **варианты**, актуализирующие элементы языка, со всеми своими конкретными индивидуальными особенностями. Переход от

инвариантов к вариантам, или переход от элементов языка к единицам речи, осуществляется в речевой деятельности.

Речевая деятельность представляет собой реализацию моделей порождения единиц речи более высокого уровня путем актуализации элементов языка низшего уровня. Эти соотношения представлены на схеме 3:



репрезентируются

Как видно из схемы, единицы речи иерархически связаны, и каждая единица речи высшего уровня может члениться на единицы более низкого уровня и, наоборот, сочетание единиц низшего уровня может образовывать единицы более высокого уровня.

Элементы языка представляют собой не физические, наблюдаемые объекты, каковыми являются единицы речи, а абстрактные сущности, конструкты, извлекаемые человеческим сознанием из многообразия речевого материала. Так, бесконечное разнообразие звуков человеческой речи репрезентируется, или сводится, к относительно небольшому количеству фонем, бесконечное количество алломорфов репрезентирует конечный набор морфем и т. д. Естественно, что в связи с этим морфема не может быть «разделена» на фонемы, поскольку они извлекаются из разного речевого материала.

Рассмотрим важный в теоретическом отношении понятие «код»* вопрос — можно ли рассматривать язык как код. Единого мнения по этому вопросу в советской лингвистике нет. Одни авторы трактуют понятие «код» широко — как систему знаков и правил их соединения для передачи по определенному каналу связи. Другие авторы понимают «код» более узко, полагая, что, хотя язык и код имеют ряд сходных черт, их полное отождествление теоретически неправомерно.

Так, по мнению Ю. М. Скребнева, код представляет собой статическое образование, неспособное к самостоятельному развитию, язык же —

динамическая система, находящаяся в состоянии постоянного изменения. Код выражает и передает постоянный и, как правило, довольно ограниченный набор денотатов, язык выражает и передает денотаты всей объективной реальности. Язык в процессе речевой деятельности может порождать неограниченное количество вторичных семиотических систем, к которым, с известной долей упрощения, можно отнести и функциональные стили, и идиолекты, код не может стать основой другого кода. Значения знаков, составляющих код, и правила их сочетаемости являются жестко детерминированными — в них отсутствует полисемия, омонимия, синонимия, возможность метонимических и метафорических переносов, поскольку они употребляются в рамках стандартных типовых ситуаций, значения языковых знаков подвижны, лабильны — для многих из них характерна полисемия, омонимия, синонимия, возможность метафорических и метонимических переносов, а правила их сочетаемости имеют вероятностный характер.

Преимущество определений в широком смысле (в математике они называются сильными) состоит в том, что они применимы к большому количеству объектов, что дает возможность установить черты сходства между этими объектами, несмотря на наличие у них каких-то специфических особенностей. Но, с другой стороны, сильные определения по своему характеру абстрагируются, не выделяя многие другие существенные черты объектов. Таким образом, выигрывая в силе, определение в широком смысле проигрывает в его конкретности, выигрывая в конкретности, определение в узком смысле проигрывает в степени его обобщенности.

Логично предположить, что язык является кодом наряду с другими искусственными и естественными кодами, но в то же время в совокупности кодов искусственного характера это — код особого, даже уникального характера, который является основой всех остальных Искусственных кодов.

понятия Рассмотрим теперь другое противопоставление: «ПАРАДИГМАТИКА*» «парадигматика» — «синтагматика». Понятие «па- и «СИНТАГМАТИКА*» радигматические отношения» иногда связывают с характеристикой собственно языка, а понятие «синтагматические отношения» — с характеристикой речи. Такое разграничение не является достаточно строгим, поскольку оба вида отношений характеризуют язык в целом. Однако эти отношения характеризуют язык в разных аспектах — язык как система вне функционирования характеризуется прежде всего ассоциативными, т. е. парадигматическими, отношениями. При таком взгляде на язык синтагматические отношения выступают в качестве н е р е а л и з о в а н н о й способности элементов языка сочетаться между собой в линейных последовательностях. Язык как функционирующее средство — в форме речи — преобразует присущую элементам способность к линейной сочетаемости в актуальные синтагматические отношения. При этом элементы языка обладают потенциальной способностью образовывать классы или парадигмы. Таким образом, под парадигматикой понимаем совокупность многомерных отношений между языковыми элементами одного уровня, объединяемых в языке ассоциациями по сходству. Совокупности таких элементов — парадигмы — могут образовываться из элементов любых уровней языка: фонем, морфем, лексем, моделей предложений, моделей текстов. Следует отметить, что данные элементы входят в парадигму как целостные образования, хотя сами по себе они могут быть расчленены на элементы более низкого уровня. Парадигматика реализует в первую очередь потребности познавательной, или номинативной, функции языка, и поэтому отношения между членами парадигмы рассматриваются как оппозиции, или отношения «или — или» — из ряда омофункциональных элементов, которые

служат целям номинации, говорящий выбирает или один, или другой элемент. Из двух или более членов оппозиции тот член оппозиции, который содержит больше информации, чем другой или другие, рассматривается как маркированный член оппозиции,

Под синтагматикой понимается совокупность л и н е й н ы х отношений между единицами речи одного уровня в пределах единицы более высокого уровня, объединяемых в речевом потоке ассоциациями по смежности. Совокупности таких единиц — синтагмы — могут образовываться из единиц речи любого уровня — аллофонов, алломорфов, слов, высказываний, сегментов текста. Следует отметить, что единицы одного уровня входят в синтагму как части целого, образуя единицу другого, более высокого, уровня. Синтагматика обслуживает в первую очередь потребности коммуникативной функции языка, и, поскольку об одной и той же ситуации можно сказать по-разному, отношения между членами синтагмы рассматриваются как контраст, или отношения «и — и» — в синтагме обязательно наличие и одной, и другой единицы, что образует единицу более высокого уровня.

Понятия «селекция» и «комбинация» относятся к плану речевой деятельности: селекция — выбор элемента из парадигматического ряда элементов языка, обусловленный потребностями номинации, комбинация — использование речевой единицы в синтагматическом ряду, обусловленное потребностями коммуникации. И селекция, и комбинация определяются коммуникативным заданием говорящего и зависят как от лингвистических, так и экстралингвистических факторов.

Зависимость между парадигматикой и синтагматикой, с одной стороны, и селекцией и комбинацией, с другой, хорошо сформулировал Р. Якобсон: «Мы должны напомнить два основных способа организации речевого поведения: селекцию и комбинацию. Если топиком (текстовой темой.— А. М.) сообщения является *child*, то говорящий выбирает одно существительное из ряда более или менее подобных, таких как *child, kid, youngster, tot*, которые являются эквивалентными в определенном отношении, затем для того чтобы сформулировать коммент (текстовую рему.— А. И.), он выбирает из сходных глаголов— *sleeps, dozes, nods, naps*. [...] Селекция осуществляется на базе эквивалентности, сходства и несходства, синонимии и антонимии, в то время как комбинация — база высказывания — осуществляется на основе смежности» [132, 358].

§ 6. Основные понятия стилистики

Исходя из общелингвистических понятий и категорий, стилистика как наука выработала свой концептуальный аппарат. К числу важнейших понятий и категорий стилистики относятся: стиль, норма, контекст, синонимия, стилистическое и функционально-стилистическое значение, выразительное средство, стилистический прием и образность. Данные понятия в лингвистической литературе трактуются далеко неоднозначно. Поэтому мы будем придерживаться тех точек зрения, которые представляются нам устоявшимися и наиболее аргументированными.

Определим прежде всего фундаментальное понятие «стиль». Несмотря на наличие большого количества определений данного понятия, все они могут быть сведены к трем группам. В античной и средневековой риторике под стилем понималась прежде всего специфическая форма произведения, чаще всего произведения ораторского искусства, обусловленная его функцией. Вторая группа определений трактует стили как выражение индивидуального опыта, в лапидарной

форме это выражено в афоризме Бюффона «Стиль — это человек». И, наконец, третья группа определений рассматривает стиль с функциональной точки зрения.

Любая человеческая деятельность, в том числе и речевая, является целенаправленной, т. е. всегда преследует достижение какого-то прагматического эффекта. В человеческой деятельности следует различать средства, или орудия деятельности, и приемы, или способы деятельности. Целенаправленный характер речевой деятельности обуславливает тот факт, что и приемы деятельности, и средства деятельности имеют функциональное назначение.

Таким образом, если **функция** выражает целевое назначение объекта или способа деятельности, то **стиль** — свойство объекта или способа деятельности. Свойства объекта определяются в первую очередь его целевым назначением. Однако на стиль воздействует и целый ряд других факторов, в результате чего одной и той же функции может соответствовать много стилей. Для иллюстрации этого положения воспользуемся примером К. А. Долинина — в человеческом обществе одежда выполняет две основные функции: гигиеническую и социальную, однако история костюма свидетельствует, что количество стилей в одежде вряд ли поддается точному учету, и определенные стили одежды могут даже вступать в противоречие с ее функциональным назначением [48, 8—9].

Следует различать стиль речевой деятельности и стиль продукта данной деятельности — речевых произведений и их компонентов.

Под стилем речевой деятельности мы понимаем общественно осознанный стереотип речевого поведения (более подробно см. главу VIII) или особое символически значимое свойство человеческой деятельности (поведения), возникающее в результате выбора субъектом определенного способа деятельности (манеры поведения) в рамках общепринятых норм и несущее информацию о субъекте деятельности — о социальной роли, в которой он выступает, о его принадлежности к той или иной социальной группе, а также об определенных личностных свойствах субъекта и о его психическом состоянии в данный момент.

Определенная манера деятельности (поведения), в данном случае речевой, ведет к тому, что и продукт данной деятельности, в данном случае высказывания и тексты, будут обладать определенными семантическими и структурными особенностями. В этом случае стиль есть содержательное свойство высказывания (сообщения, текста), возникающее в результате выбора данной совокупности способов передачи предметно-логического содержания из ряда денотативно и десигнатив-но равнозначных.

Определенный способ речевой деятельности, который отражается в продукте данной деятельности, может быть присущ всему языковому коллективу (или значительной его части) безотносительно к сферам речевой деятельности. В этом случае мы говорим о **литературной норме** и об общенародном **литературном языке**. Определенные способы речевой деятельности в разных сферах коммуникации ведут к образованию **функционально-речевых стилей** (см. главу VIII). И, наконец, особые свойства речевой деятельности, главным образом в сфере художественной речи, может проявлять и отдельный человек — в этом случае мы говорим об **индивидуальном** или индивидуально-художественном **стиле** того или иного писателя или о его идиолекте.

Понятие «норма» является многозначным. Мно- понятие «норма» гозначность понятия «норма» обусловлена многозначностью самого слова. «Словарь русского языка» С. И. Ожегова дает два значения этого слова: 1. Узаконенное установление, признанный обязательный порядок, строй чего-н. *Юридическая н. Н. поведения. Нормы литературного языка.* 2. Установленная мера, средняя величина чего-н. *Н. выработки. Н. выпадения осадков.* Наличие двух значений существительного хорошо проявляется в значениях его

производных: слово «норма» в первом значении дает произвольные *нормативный, нормативно*, во втором значении — *нормальный, нормально*. В английском языке слово *norm* соответствует в основном второму значению, а слово *standard* как первому, так и второму. Английский нормативный язык обычно определяется как *standard English*, в противоположность *ordinary English*, хотя такое разграничение соблюдается далеко не всегда.

Понятие «норма» применительно к языку используется прежде всего в первом значении. Попробуем дать определение понятию «норма», исходя из понятия «стиля». Поскольку стиль есть свойство деятельности и продукта данной деятельности, то норму в самом общем виде можно определить, как такой стиль деятельности и продукта этой деятельности, который в данную эпоху в данном обществе рассматривается как наиболее «правильный», «престижный», которому необходимо следовать. Естественно, что понятия «правильность», «нормативность» являются не абсолютными, а относительными — понятия «правильность», «нормативность» того или иного стиля деятельности и продукта данной деятельности определяются не по их структурным или субстанциональным характеристикам, а по отношению к прагматическим задачам и к тем сферам речевой деятельности, где применяется тот или иной речевой стиль — то, что является нормативным для одной сферы речевой деятельности, может оказаться ненормативным для другой (см. примеры на с. 228).

Из вышеизложенного можно сделать несколько выводов. Во-первых, существование нормы основывается на возможности в ы б о р а как моделей (стереотипов) речевого поведения, так и речевых единиц из ряда эквивалентных или омофункциональных. Во-вторых, понятие «норма» можно определить как стиль, имеющий обязательный характер в ряду стилей. В-третьих, понятие «норма» можно применить к языковым объектам различной степени сложности.

Наиболее широким следует признать понятие «литературная норма» общенародного языка. Его можно определить как совокупность установившихся в данном обществе и в данную эпоху языковых привычек и правил общественного пользования языком. Соотношение языковой системы, речи и нормы представлено на схеме]



Определим элементы, составляющие каждую из данных языковых сфер: элемент языковой системы есть абстрактный реальный или потенциально возможный конструкт, имеющий инвариантный характер и входящий в сеть актуальных или потенциальных отношений с другими языковыми элементами; единица речи есть узואльно или окказионально реализованный элемент языковой системы, имеющий вариантный характер; единица нормы есть узואльно реализуемая единица речи.

Языковая система предоставляет возможность говорящим не только актуализировать готовые элементы языка, но и создавать такие речевые единицы, которых в языке еще нет, но которые потенциально возможны. На это обратил внимание еще Л. А. Булаховский, который писал: «Никогда ни в какую эпоху говорящими не были и не могли быть использованы до конца все формальные возможности, предоставляемые языком» [27, 130].

¹ Эта особенность языка чрезвычайно существенна для стилистики: появление окказионального речевого элемента (неологизма) любой степени сложности есть включение потенциально возможного элемента языка в актуальные отношения единиц речи — типа пушкинского «огончароваи». С другой стороны, актуальные элементы языка обладают не только актуализированными отношениями, но и потенциальными отношениями, которые могут быть актуализированы в речи — типа «черный диск солнца» у М. Шолохова, «атомная бомба» у А. Белого.

Рассмотрим соотношение норма — речь на данной схеме (стрелки указывают пределы изменения и его возможные направления). Во-первых, схема отражает исторически более позднее возникновение нормы по отношению к речи и системе языка. Норма не только исторически изменчива, но и ее возникновение исторически обусловлено целым рядом факторов экстралингвистического порядка, возникающих только на определенной ступени развития человеческого общества и при наличии уже сложившейся стилистической дифференциации речи [137, 65; 121, 149].

Во-вторых, схема отражает селективность нормы по отношению к речи и возможность варьирования нормы в пределах актуализированных речевых реализаций. Иными словами: «Норма соответствует не тому, что можно сказать, а тому, что уже сказано и что по традиции говорится в рассматриваемом обществе. Система охватывает идеальные формы реализации определенного языка, т.е. технику и эталоны для соответствующей языковой деятельности; норма же включает модели, исторически уже реализованные с помощью этой техники и по этим эталонам» [61, 175].

Таким образом, существование нормы основывается на возможности выбора некой совокупности единиц из некоего конечного множества актуализированных единиц речи. Следует, однако, отметить, что принципы выбора данных единиц исторически изменчивы. Так, в английской филологической традиции возможно выделить четыре доктрины в трактовке понятий «правильность» или «нормативность».

Первая доктрина, которую можно условно назвать «доктриной правил», была выдвинута В. Лили (1468—1522), грамматика которого декретом короля Генриха VIII была провозглашена «ап authorized grammar» [135, 14]. В. Лили и его последователи — У. Буллокар, П. Гривз,

А. Хьюм и другие понимали пол нормативностью безусловное следование правилам, хотя нередко эти правила лишь более или менее удачно копировали каноны латинских грамматик и логики Аристотеля. Вторая доктрина — «доктрина общеупотребительности» появилась в XVIII веке в трудах Дж. Кэмпбелла, Дж. Пристли, но окончательно сформировалась только в XIX веке (У. Уитни, Ф. Холл, А. Бейн). Эта доктрина первоначально ориентировалась на языковую практику «культурного слоя населения» — писателей, поэтов, общественных деятелей, т.е. речевая деятельность отдельных индивидуумов или отдельной социальной группы принималась за эталон нормативного употребления. В трудах Ч. Фриза элитарный эталон переосмыслился в эталон общеупотребительный, который, в сущности, подрывал само понятие нормативности. И этот шаг был сделан в «доктрине уместности» Дж. Краппа, которая вообще отвергала возможность существования общенациональной нормы, считая, что нормативное свойственно только той или

иной социальной группе. Таким же пониманием нормы руководствовались и составители нового словаря Вебстер Ш. Если в 1789 году сам Н. Вебстер писал: «Вот два пункта, которые я считаю основными: всеобщая употребительность и принцип аналогии (т. е. следования логике.— *А. М.*)» [123,181], то главный редактор словаря Вебстер Ш проф. Гоув неоднократно подчеркивал, что словарь должен быть не предписывающим, а описывающим [134, «35], что является ничем иным, как принципиальным отказом от кодификаторской деятельности. Четвертая доктрина — «доктрина лингвистической уместности», разработанная А. Ричардсом, подразумевает под нормативностью совокупность наиболее эффективных способов выражения той или иной мысли.

Таким образом, литературная норма, как она была определена выше, может строиться на основе различных критериев, но для нее крайне существенно то обстоятельство, что она не связана с какой-то специфической сферой речевой деятельности, точнее, она применима во всех сферах речевой деятельности.

Понятие «норма» может быть применено и к отдельным сферам речевой деятельности — «совокупность языковых привычек и правил использования языка» в определенных сферах человеческой деятельности можно определить как совокупность функционально-речевых стилей. Этот вопрос подробно будет рассматриваться в главе VIII.

Понятие «норма» применимо и к произведениям художественной литературы, но лишь в определенной степени. Это обусловлено тем, что стиль как явление языка и стиль как явление искусства — это «две существенно различные, разнородные категории, и термин стиль выступает здесь как своеобразный омоним» [96, 23—24]. В художественной литературе стиль воплощается и существует не только в материи художественного слова как такового, но и в других компонентах художественной формы — в ритме, композиции, сюжете, системе характеров, образности, т. е. стиль не просто система художественных средств и приемов, а всецело содержательная форма. Более того, стиль художественного произведения не сводится к определенному набору компонентов, но представляет собой отношение компонентов. Естественно, что только методами лингвистической стилистики стиль художественного произведения раскрыт и описан быть не может, но лингвистическая стилистика представляет собой ту основу, на которой только и возможно проведение литературоведческого анализа.

В этом плане лингвистическая стилистика, изучающая в первую очередь норму и стили литературного языка, дает возможность установить норму и стили языка литературы.

Во-первых, возможно установить нормы определенных литературных направлений прошлого — классицизма, сентиментализма, романтизма, — которые выработали свои собственные каноны построения художественного произведения (достаточно вспомнить теорию трех единств французского классицизма, которая носила явно нормативный характер) и свою собственную манеру использования литературного языка, т. е. был выработан свой литературный стиль, имевший в основном нормативный, предписывающий характер. Иными словами, один из возможных стилей приобрел характер литературной нормы.

Революционный характер реализма, особенно социалистического реализма, проявился прежде всего в том, что он отказался от любых канонов, отказался от нормативности. Реализм, как творческий метод, реализуется во множестве стилей, и ни один из них не может претендовать на статус нормативного, т. е. предписывающего. Иными словами, в этом случае множество стилей можно рассматривать как норму.

Во-вторых, возможно выделить жанровые литературные нормы. Каждый

литературный жанр, особенно в области поэзии, имеет довольно строгие законы построения, которые имеют нормативный характер.

Нормы литературных направлений носят исторически изменчивый характер. Становление нового литературного направления происходит, с одной стороны, путем разрушения сложившихся норм, а с другой стороны, путем создания новых норм, которые, как правило, строятся, опираясь на уже сложившуюся традицию. Иными словами, возникновение новой нормы в художественной литературе всегда обусловлено наличием сложившейся традиции.

Жанровые литературные нормы более устойчивы. Сложившиеся формы стиха — сонет, катрен, терцет, октава и др. — существуют в европейской литературе на протяжении ряда веков в неизменном виде. Однако в прозе, особенно в современной, границы между жанрами (романом, повестью, новеллой, рассказом) стали весьма зыбкими, следовательно, и жанровые нормы стали менее жесткими, что ведет к обогащению их стиля.

Необходимо остановиться еще на одной трактовке понятия «норма» — «внутренняя норма» художественного произведения, выдвинутая проф. Б. А. Лариным и развитая рядом исследователей [133, 92, 78]. В данной трактовке норма рассматривается не как обязательность данной реализации, а как некий стилистический нейтральный фон, «точка отсчета», по отношению к которому оценивается стилистическая окраска того или иного явления. В качестве такого «фона» стилистического явления может выступать норма литературного языка, норма определенного литературного направления и в определенной степени норма жанра. Всякие отклонения от данных норм рассматриваются как стилистически значимые.

Некоторые исследователи (Риффатер М., Киселева Р. А., Обнорская М. Е.) полагают возможным выделить нормы, характеризующие стиль данного автора, или его идиолект, нормы цикла произведений данного автора и, наконец, норму отдельного произведения данного автора. Совершенно очевидно, что в данном случае понятие «норма» употребляется не в первом значении, т. е. как обязательная реализация, а во втором, т. е. как совокупность параметров, характеризующих данное произведение. Иными словами, в этом случае речь идет не о норме, а о другом основном понятии стилистики — «контексте».

Основы контекстологии были заложены проф. ^{Д. Д. Мосовой} [122]. В самом общем смысле понятие «контекст» можно определить как о к р у ж е н и е речевой единицы, в котором реализуются или проявляются те или иные свойства этой единицы. Исходя из ранее изложенного определения функции как а) отношения речевой единицы — высказывания или текста — к объективной действительности и б) отношения речевой единицы к другой единице в составе речевой единицы более высокого уровня, т. е. в «языковой действительности», следует разграничивать два вида контекста: экстралингвистический, или ситуативный, и лингвистический, или речевой.

Внимание лингвистов обращено прежде всего на изучение лингвистического контекста, проблемы экстралингвистического, или ситуативного контекста, остаются во многом неразработанными. Обычно под ситуативным контекстом понимают те экстралингвистические условия, в которых происходит акт коммуникации. В разных ситуативных условиях общения одно и то же высказывание может иметь разный, а подчас и противоположный смысл. Вместе с тем можно установить некую типологию ситуативных контекстов. Представляется возможным выделить три типа:

1. **Единичный ситуативный контекст.** Некое высказывание имеет смысл только в данном контексте и в никаком другом. Так, например, в книге А. Милна о

Винни-пухе рассказывается об экспедиции героев книги в поисках Северного полюса (the North Pole), хотя, что это такое, никто из участников экспедиции не знал. Винни-пух находит обыкновенную палку (a pole), правда, в несколько необычных условиях, которую герои принимают за Северный полюс (the Pole): «Pooh's found the North Pole», said Christopher Robin. «Isn't that lovely?» [...] They stuck the pole in the ground and Christopher Robin tied a message on to it: «North Pole Discovered by Pooh. Pooh Found it». Понимание a pole как the North Pole возможно только в данном ситуативном контексте — данном сказочном мире.

2. **Типовой ситуативный контекст.** Некое высказывание, подчас нарушающее нормы литературного языка, воспринимается как осмысленное в заданных ситуативных условиях. Например, высказывание: «Один купейный до Ворошиловграда на двадцатый на одиннадцатое, нижнее место» возможно только в типовой ситуации общения «пассажир — кассир».

3. **Социально-исторический контекст.** Применительно к художественным текстам необходимо выделить социально-исторический контекст, который можно трактовать как канал связи. Изменение

социально-исторического контекста, как правило, ведет к иной интерпретации смысла данного художественного произведения.

Рассмотрим теперь понятие «речевой контекст». Различаются два вида речевого контекста: лингвистический контекст и стилистический контекст.

Лингвистический контекст определяется как совокупность формально фиксированных условий, при которых однозначно выделяется содержание какой-либо языковой единицы. Контекст может быть **лексическим** (the hand of the clock, a piece for four hands, a farm hand, to act with a heavy hand, to lend a hand, a fine hand at cooking), **синтаксическим** (I shall see your house и I shall see you to your house), **лексико-синтаксическим**, **морфолого-синтаксическим** и **смешанным**. Что касается объема, различают три вида контекста: **микрконтекст** (в объеме одного высказывания), **макрконтекст** (в объеме абзаца или диалогического единства) и **тематический** (или **мегаконтекст**) (в объеме главы, глав или целого произведения) [58, 35—59].

Однако дальнейшие исследования этой проблемы показали, что контекст наряду со снятием омонимии и полисемии может обуславливать и другие семантические явления, в частности десемантизацию и гиперсемантизацию. **Десемантизация** — «выветривание» смыслового содержания слова. Так, если рассмотреть чрезвычайно разнообразные значения такого слова как to take в take offence, take charge, take medicine, take notice, take effect и др., то нетрудно прийти к заключению, что перед нами не чудовищно развившаяся полисемия, а, скорее, смысловая «почти-пустота». В контекстах типа указанных глагол to take выступает практически как вербализатор вроде суффикса -ize и других подобных аффиксов. **Гиперсемантизация** — явление обратное десемантизации — представляет собой «обогащение» значения речевой единицы, чаще всего фразеологически связанного единства, которое имеет не только прямое, но и переносное значение, как, например, finger-hut «шляпка для пальца» — «наперсток», rub noses with «тереться носами» — быть в приятельских отношениях» [29, 211—213].

Неоднозначность взаимодействия значения речевой единицы с контекстом привела исследователей к идее о необходимости выделения **стилистического контекста**, т. е. такого контекста, который не сужает значение того или иного речевого элемента, а, наоборот, расширяет его. Понятие стилистического контекста было эксплицитно сформулировано М. Риффатером [92].

Согласно М. Риффатеру, стилистический контекст представляет собой отрезок текста, прерванный появлением элемента, обладающим по отношению к данному контексту свойством непредсказуемости, что и образует стилистический прием (так называемый «эффект обманутого ожидания»). Таким образом, в данной трактовке стилистический прием создается не отступлением от литературной нормы, а отступлением от нормы контекста. Важную роль в создании стилистического контекста играет и **конвергенция**, т. е. скопление на небольшом отрезке текста стилистических приемов, выполняющих общую стилистическую функцию. Понятие конвергенции М. Риффатер иллюстрирует следующей фразой из романа Г. Мелвилла «Моби Дик»: «And heaved and heaved, still unrestingly heaved the black sea, as if its wide tides were a conscience. Здесь имеет место скопление стилистических приемов: 1) необычный порядок слов — «глагольное сказуемое — подлежащее»; 2) повтор глагола; 3) ритм, созданный тройным повтором (плюс сочетание этого фонетического приема со значением: волнение на море «изображается» ритмом); 4) повтор сочинительного союза and ... and, усиливающего ритм; 5) окказиональное слово unrestingly, которое по своему характеру является неожиданным в любом контексте; 6) метафора, усиленная необычным отношением конкретного tides и абстрактного conscience вместо

обычного обратного соотношения [92, <59].

В стилистических концепциях Р. Якобсона, М. Риффатера довольно много внимания уделяется «эффекту обманутого ожидания». Суть этого явления состоит в следующем: линейность речи означает, что появление каждого последующего элемента подготовлено предшествующим элементом, само появление элемента подготавливает последующие. Однако если на этом фоне появляется элемент, обладающий малой вероятностью появления (или малой предсказуемостью), он создает стилистический эффект. Как пишет М. Риффатер, «важнейшие элементы должны быть непредсказуемы» [92, 89].

Нам представляется, что такая трактовка «эффекта обманутого ожидания» является явным преувеличением его роли. Для обеспечения прагматической направленности высказывания или текста, в том числе и художественного текста, необходимо совмещение в системе случайных (отсутствующих в тезаурусе реципиента) и детерминированных элементов и их связей. Обозначим случайные (непредсказуемые) элементы символом Н, а детерминированные—символом D. Их соотношение можно определить как коэффициент стохастичности (вероятности), который обозначим символом G, таким образом, $G = \frac{H}{D}$ [93, 35]. В письменном типе речи из каждых 5 битов информации,

приходящихся на одну букву текста, четыре бита являются избыточными, т. е. содержат заранее известную информацию, получение которой детерминировано системой, и один бит непредсказуем, т. е. коэффициент стохастичности здесь $Q = \frac{1}{5}$. Это — результат длительной эволюции языка, обеспечивающей, с одной стороны, достаточную информативность, а с другой — структурную целостность.

Если бы количество детерминированных элементов стремилось к

$D \rightarrow 0$

нулю ($D \rightarrow 0$), то $G = \frac{H}{D} = \infty$, т. е. язык стал бы полностью

бессмысленным, представляя собой некий неупорядоченный набор компонентов.

При $H \rightarrow 0$, если бы количество непредсказуемых эле-

$H \rightarrow 0$

ментов стремилось к нулю, $G = \frac{H}{D} = 0$, все элементы были бы

полностью предсказуемы, в результате чего язык не мог бы служить средством коммуникации.

Эти отношения применимы не только к естественному языку, но и к вторичным семиотическим системам, в частности, к художественным текстам, хотя в «чистом» виде они фактически не встречаются. В том случае, если художественный текст тяготеет к использованию жестко

детерминированного набора элементов и их отношений (т. е. $G = a \rightarrow \infty$, а 0), то

для него характерна крайняя степень традиционности и, как следствие этого,

малая информативность. Такое тяготение к традиционным формам характерно

для фольклора, где широко используются клишированные конструкции типа

добрый молодец, красна девица, ясный взор, темный лес, быстра реченька и пр.

В слу-

чае $G = \frac{H}{D} = \infty$ все элементы и их связи непредсказуемы, для

художественных текстов такого типа характерна крайняя степень формализма (см. примеры на с. 60, 62).

Следовательно, в художественных текстах существует некое оптимальное соотношение D и H, поскольку оценку непредсказуемых элементов H читатель может проводить только на основе элементов D, т. е. на основе

предварительных знаний норм литературного языка, канонов литературных школ и направлений, законов жанра, всего историко-социального контекста.

Таким образом, абсолютизация значения как нормы контекста, так и отклонений от данной нормы являются в равной степени неприемлемыми.

Недостатком данной теории является преувеличение роли «обманутого ожидания», отсутствие методики перехода от анализа частей к анализу целого. Стилистический контекст охватывает все произведение, определяя значение отдельных элементов в структуре целого, и поэтому при анализе необходим учет максимума контекстуальных связей отдельного элемента с тем, чтобы установить все его дополнительные значения и создаваемые ими смысловые ассоциации.

Вопрос об «объеме» стилистического контекста однозначного решения еще не получил. Некоторые ученые считают, что стилистический контекст охватывает все произведение. Однако, по аналогии с лингвистическим контекстом, очевидно, целесообразно дифференцировать те же типы стилистического контекста: микро-, макро- и мегаконтекст.

Под **стилистическим микроконтекстом** следует понимать контекст, реализуемый в рамках отдельного предложения или его частей.

Стилистический макроконтекст реализуется в рамках сверхфразового единства или абзаца. Так, в следующем отрывке из книги А. Милна о Винни-пухе в рамках диалогического единства реализуется не переносное значение фразеологизма *to live under the name*, а его буквальное значение, что создает определенный юмористический эффект: *Once upon a time, a very long time ago, about last Friday, Winnie- the Pooh lived in a forest all by himself under the name of Sanders.*

{«What does «under the name» mean? asked Christopher Robin. «It means he had the name over the door in gold letters and lived under it»}.

Стилистический мегаконтекст охватывает весь текст художественного произведения. Многократное употребление так называемых ключевых или тематических слов в различных речевых ситуациях в пределах одного текста обогащает и изменяет их смысловое содержание. Так, например, слово «мост» в романе Э. Хемингуэя «По ком звонит колокол» постепенно включает следующие семантические компоненты: сооружение через реку; боевое задание; опасность; проверка чв-

ловеческих качеств; долг. «Дождь» в романе «Прощай, оружие!» — плохая погода; плохое настроение; спутник опасности; предвестник несчастья; свидетель безнадежности» [65, 33].

Лингвистический и стилистический контекст в свою очередь могут служить базой для создания в художественном произведении контекста образов и идей, поскольку в повседневном общении контекст определяет логический смысл речевой единицы, а в художественном тексте контекст порождает не только понятие, но и образ.

Понятие «образ» является одним из наиболее сложных, поскольку оно является предметом исследования многих наук — философии, психологии, эстетики, литературоведения и лингвистики.

Наиболее широко понятие «образ» трактуется в философии. В философском аспекте возникновение и существование образа раскрывается на основе ленинской теории отражения как общего свойства материи, обусловленного тем, что предметы и явления объективного мира находятся в универсальной взаимосвязи и взаимодействии. Взаимодействуя друг с другом, они каким-то образом изменяются. Эти изменения выступают в виде определенного «следа», который фиксирует особенности взаимодействующего предмета, явления.

Формы отражения зависят от специфики и уровня структурной организации взаимодействующих тел. Содержание отражения выражается в том, какие изменения произошли в отражающем предмете и какие стороны в воздействующем предмете и явлении они воспроизводят.

Такой «след» возникает и при взаимодействии человеческого сознания с объективным миром — психическое воспроизведение объекта в мозгу человека в виде ощущений, восприятий, представлений, понятий, суждений и умозаключений и представляет собой образ в философском понимании. «Вещь в сознании человека — это образ, а реальная вещь — ее прообраз» [79, 71]. Таким образом, в гносеологии понятие «образ» означает результаты познавательной деятельности человека независимо от его формы, не только образы наглядные, но и абстрактные (понятия, формулы, теории и т. п.) [113, 5]. В таком понимании понятие «образ» совпадает с понятием «информация» (см. с. 12).

Для психологии характерно понимание образа как прежде всего чувственно-наглядного отражения действительности.

В современном литературоведении слово «образ» рассматривается в трех значениях: 1) образ как живописная деталь, метафора или иной троп, связанный с переносом значения, т. е. как средство художественного изображения; 2) образ как литературный персонаж; 3) образ как особый тип познания и отражения объективного мира. Данные трактовки образа логически разнообъемны: наиболее общей трактовкой образа является третья, две первые следует рассматривать как средство образного познания и отражения объективной действительности.

В лингвистике, и в стилистике в частности, какого-либо общепринятого определения понятия «образ» нет, хотя все науки, изучающие проблему «образа», используют много лингвистических понятий. Попробуем выделить наиболее существенные признаки образа и словесного образа в лингвистике. Для этого необходимо сделать небольшой экскурс в историю становления и развития языка.

Язык возникает в процессе совместной трудовой деятельности человеческого коллектива как средство общения и познания объективной действительности. С помощью языка осуществляется переход от живого созерцания, от чувственного

познания к обобщенному, абстрактному мышлению. Многие исследователи считают, что в своих истоках язык был «изобразительным», что слово возникало как средство фиксации и передачи образа путем использования одного из признаков той или иной вещи в качестве представителя всей вещи, всего образа вещи. Таким образом, хотя слово образовывалось на основе конкретных, чувственных восприятий вещи, оно тем не менее выступало как знак вещи, игнорируя все остальные признаки образа. На первоначальных этапах своего развития язык основывался на чувственной форме освоения действительности, но будучи прежде всего орудием практической деятельности, он в лице своих потребителей стремился к абстрагированию от чувственно-наглядного субстрата с тем, чтобы слово на основе немногих или даже единичных признаков образа могло обозначать не только единичные объекты, а целые классы более или менее сходных объектов.

Усложнение социального опыта человеческого коллектива, его стремление осознать свое место в мире ведет к появлению первых форм общественного сознания — искусства, мифологии, религии, которые были тесно связаны друг с другом и на ранних этапах развития человечества представляли собой синкретическое целое. Поскольку человеческое сознание материализуется в языке, то появление новых целей речевой коммуникации с неизбежностью ведет к созданию новых коммуникативных средств — поэтического языка, который создавался на базе языка практического. В терминах лингвистики это означает, что возникновение нового адресата, отличного от адресата, знакомого по совместной трудовой деятельности,— животного-прародителя, животного-покровителя, тотема и, наконец, бога и других сверхъестественных существ — требует и создания для общения с ними другого языка, отличного от языка повседневного общения. Таким образом, по мере того как происходит изменение форм общественного сознания от синкретизма к дифференцированности, изменяются и формы языка — наряду с практическим языком возникает язык художественный или поэтический.

В ранних формах словесного искусства, в обрядовой поэзии появляются элементы (метафоры, эпитеты, сравнения) и правила их соединения (повторы, параллелизмы), из которых складывается самостоятельная знаковая система как основа художественного мышления. Своеобразие этой надъязыковой системы состоит в том, что она выходит за пределы собственно прагматического коммуникативного акта, она дополняет и видоизменяет его символикой, пластическим чувственным изображением мира.

На основе обыденной, повседневной речи формируются ранние художественные словесные образы. Иными словами, в основе процесса перехода практического языка в поэтический язык лежит превращение языковой картины мира в поэтический образ мира.

«Для первобытного мышления свойственно прямое отождествление, например, объекта с его «прародителем». Поэтому, например, древневосточное выражение типа «девушка-серна» понималось когда-то не как сравнение, а как прямое отождествление: «девушка-серна» — как выражение слитного, синкретичного восприятия. Когда же от этого представления отделяется восприятие, в данном случае человека как *отдельного объекта* наблюдения, то и возникает некая особая двучленность «образа», в котором один объект — человеческий, «девушка», уже не сливается, а лишь уподобляется другому — не человеческому, а животному объекту, «серне», сравнивается с ним. Это и есть зарождение раннего художественного образа, *образа-сравнения*. Формируется все усложняющаяся *система образов*: наглядного описания, красочного изображения, уподобления, иносказания. Создается основа всей совокупности художественных

изобразительных средств — эпитетов и метафор, всевозможных тропов и фигур» [25, /л.

Происходит, как это хорошо видно из вышеприведенного примера, и образование самого механизма формирования образа, в котором обычно различают: 1) обозначаемое — то, о чем идет речь, в данном случае «девушка»; 2) обозначающее — то, с чем сравнивается обозначаемое, в данном случае «серна»; 3) основание сравнения — общие черты сравниваемых объектов — серны и девушки — грациозность, красота, изящество, пугливость и пр.

Кроме того, в данном механизме можно выделить тип отношений между обозначаемым и означающим, технику сравнения, грамматические и лексические особенности сравнения. Однако первые три фактора являются основными и универсальными для всех языков, остальные могут варьироваться от языка к языку и в истории одного языка в довольно значительных пределах.

Таким образом, несколько огрубляя реальный ход исторического развития, можно утверждать, что становление и развитие языка шло от языка «образного» к языку «безобразному», знаковому, что диктовалось потребностями мышления и коммуникации. Усложнение общественной практики приводит к своеобразному возрождению на *норой*, гораздо более высокой, основе художественного, поэтического, образного языка, который имел не только коммуникативную и познавательную-отражательную функцию, но и функцию эстетическую. Своеобразие функции определило и системный характер поэтического языка — в нем вырабатываются свои единицы и своя сеть структурных отношений между данными единицами.

Необходимо отметить два существенных обстоятельства. Во-первых, никогда не было и нет непроходимой границы между языком практическим и языком поэтическим. Они представляют собой незамкнутые, тесно взаимодействующие между собой системы, вследствие чего элементы поэтического языка всегда использовались в практической речи и, наоборот, элементы практического языка всегда использовались в поэтической речи. Более того, образование общенародного литературного языка, как показывает история практически всех европейских языков, возможно только при наличии определенной литературной традиции, сложившейся и закреплённой в литературе поэтического языка. Не случайно становление различных литературных языков нередко связывается с деятельностью того или иного великого писателя или поэта — А. С. Пушкина в России, Т. Г. Шевченко на Украине, Дж. Чосера в Англии.

Во-вторых, поэтический язык, как и язык практический, исторически изменчив. Каждая историческая эпоха, каждая литературная школа или направление, каждый талантливый писатель и поэт создают свой собственный поэтический язык, который, с одной стороны, базируется на существующих традициях, а с другой стороны, отталкивается от них. Степень отталкивания может быть различной. Язык художественной литературы XX века проявляет ярко выраженную тенденцию к стиранию граней между практическим и поэтическим языком, но это не свидетельство отмирания поэтического языка, а свидетельство преобразования принципов его организации.

В результате длительного исторического процесса развития поэтического языка в нем выработались три основные формы существования художественной мысли: поэтическое слово, словесный образ и формы организации словесного образа в художественном целом.

Образность в широком смысле можно определить как свойство поэтической речи передавать не только логическую, но и чувственно воспринимаемую информацию (ощущения, восприятия, представления) при помощи системы словесных образов, а сам первоначальный словесный образ можно определить как

отрезок речи — слово или словосочетание — несущее образную информацию, значение которой не эквивалентно значению отдельно взятых элементов данного отрезка.

Это общее определение можно и нужно уточнить и конкретизировать применительно к слову и к отрезкам большим, чем слово.

Существует два подхода к трактовке понятия поэтического слова. В. Гумбольдт, А. А. Потебня и его школа, а позднее К. Фосслер и Б. Кроче рассматривали язык, языковую деятельность как искусство. Наиболее полно данная концепция, заключающаяся в том, что любое практическое слово являлось или является поэтическим, была сформулирована в трудах А. А. Потебни. Он различал в слове его внешнюю форму, т. е. членораздельный звук, содержание, объективируемое посредством звука, и внутреннюю форму, или ближайшее этимологическое значение слова, тот способ, каким выражается содержание. Так, например, русское слово «жалованье» и латинское «annum» общие по содержанию, но отличаются не только внешней, но и внутренней формой: «annum» — то, что отпускается на год [...], тогда как «жалованье» — (ср. жаловать) подарок» [86, 145]. Следовательно, в слове есть два содержания — объективное, или ближайшее этимологическое, содержащее только один признак, и другое — субъективное со множеством признаков.

В большинстве слов внутренняя форма исчезла, поэтому на данном синхронном срезе можно выделить слова образные, т. е. сохраняющие элемент конкретного, наглядно-чувственного (напр.! медведь — тот, кто «ведает» мед, петух — тот, кто поет, вельможа — кто вель (много — ср. вельми) может, венец, венок — то, что свито, и т. д.),

и безобразные, т. е. утратившие данный элемент (напр.: город — нечто огороженное, дерево — то, что «дерут», расчищая место для пашни, волк — тот, кто «волочит» (тащит) скот; husband < hus «дом» + bon- da «хозяин», Good-by < God be with you, window < wind «ветер» + + ega «глаз» и др.

В художественной речи бывают случаи, когда в определенных контекстуальных условиях внутренняя форма слова может оживляться или актуализироваться, причем актуализироваться может не только истинная этимология (см. у Р. Рождественского — «но само-леты сами не летают»), но и ложная, или народная (см. у Н. Асеева — «Что такое счастье? Соучастие в добрых человеческих делах», хотя этимологически «счастье» означало «хороший кусок» — «часть» от того же корня, что и «кусать»). Однако данный прием встречается относительно редко и у немногих советских поэтов, таких как В. Хлебников, В. Маяковский, О. Мандельштам. В англоязычной поэзии он встречается еще реже, возможно из-за генетической неоднородности английского словаря, в котором огромное количество слов, заимствованных из других языков, вообще не могли иметь внутренней формы в английском языке.

Второй подход к определению значения поэтического слова состоит в том, что слово в художественном произведении рассматривается как не равное слову практического языка, ибо в художественном тексте оно двупланово по своей смысловой направленности, соотносясь одновременно и со словами общелитературного языка, и с элементами словесной структуры художественного текста [38, 125]. О «необычайных превращениях», которые происходят с обычными словами общенародного языка как только они попадают в художественный текст, пишет и В. А. Кухаренко, приводя интересный и тонко проанализированный материал, подтверждающий данное положение. В общем плане эта идея каких-либо сомнений не вызывает, но, представляется, что здесь необходимо сделать небольшую, но существенную оговорку.

Действительно, л ю б о е слово практического языка в определенных контекстуальных условиях может превратиться в поэтическое слово, приобретая некий дополнительный, в том числе и образный смысл. «Так, слово *хлеб* в заглавии романа Алексея Толстого представляет собой известный образ, передающий в художественном синтезе одно из крупных событий революции и гражданской войны. Для того чтобы это слово могло иметь такой образный смысл, создаваемый им образ должен в самом себе, в качестве снятого момента, сохранять еще и первоначальное, буквальное значение слова. (...) Хлеб в романе Толстого означает и то, что это слово означает всегда, и то, что оно означает в содержании романа, одновременно, сразу...» [32, 246]

Однако это, как нам представляется, не означает, что к а ж д о е слово практического языка в художественном тексте обязательно преобразуется в поэтическое слово. В этом вопросе нам более близка точка зрения Л. В. Щербы, который различал в тексте художественно значимые элементы и «пустые места», «упаковочный материал» [32, 246], т. е. места значимые в коммуникативном отношении, но незначимые или мало значимые в художественном отношении.

Что касается единиц, больше, чем слово, в данном случае понятие «образ» можно определить как сложное единство и з о б р а ж е н и я и в ы р а ж е н и я , т. е. образ является сложным знаком, у которого в качестве плана выражения выступает изображение, а в качестве плана содержания — новое выражение, не сводимое к ранее выраженному (в отдельных, впрочем довольно редких случаях, это определение применимо и к слову).

Рассмотрим басни И. А. Крылова — «Петух и жемчужное зерно», «Кот и повар». В каждой из них очень четко различаются два плана — и з о б р а ж е н и е , т. е. описание, более или менее конкретное, некой

жизненной ситуации — Петуха, нашедшего жемчужное зерно и не оценившего его, нравоучительной речи повара-грамотея, обращенной к бессовестному коту Ваське, и в ы р а ж е н и е — эксплицитно сформулированная мораль, некое логическое умозаключение, носящее этический, нравоучительный характер: «Невежи судят только так: В чем толку не поймут, то все у них пустяк», и «[...] Чтобы там речей не тратить по-пустому, где нужно власть употребить».

Типологической особенностью жанра басни является первоначальная расчлененность на два текста, один из которых тяготеет к предметной структуре образа, другой — к его смысловой системе, и отношения между ними можно охарактеризовать как «перевод текста в текст» [80, 30].

Конечно, столь эксплицитное разграничение изображения и выражения встречается довольно редко даже в баснях (ср. басни И. А. Крылова «Волк на псарне», «Волк и ягненок», «Стрекоза и Муравей», где изображение и выражение взаимопроникают, не становясь от этого тождественными). В еще большей степени это характерно для остальных видов художественной речи.

Единство содержания и формы в художественном тексте означает, что в форме содержательным является (или может являться) любой элемент. Художественная речь не «средство» передачи неких, уже существующих в какой-то иной форме образов, а само в о п л о щ е н и е этих образов. Именно поэтому содержание художественного произведения не может быть сведено к логическому умозаключению. Когда Л. Н. Толстого спросили, как можно выразить основную мысль «Анны Карениной», он ответил: «Если бы художественное произведение не заключало в себе ничего, кроме мыслей и идей, то не нужно было бы самого художественного произведения, не нужно было бы искусства».

Разграничение трех форм существования поэтической мысли — поэтического слова, словесного образа и форм организации их в единое целое в художественном произведении приводит нас к мысли о том, что возможно установить некую градацию, иерархию образов. В такой системе возможно выделение на низшем уровне словесных образов (поэтических слов), которые, вступая между собой в определенные взаимоотношения, образуют метаобразы первого порядка, совокупность этих образов и их отношений образует метаобразы второго порядка и т. д., пока в конце такого описания не образуется конечный метаобраз — «идея» произведения.

Итак, образность возникает в результате сопоставления двух понятий или замены одного понятия другим. Средства образности в узком смысле являются выразительные средства и стилистические приемы. Однако образность возникает не только при использовании¹ выразительных средств и стилистических приемов. Обычные «необразные» слова в художественном тексте могут стать «образными», и, наоборот, то, что является с точки зрения семантики языковой метафорой, в художественном тексте может быть лишено образного значения. В таком понимании образность представляет собой художественную мотивированность элемента произведения, соединение в нем номинативного значения с более общим, вытекающим из его функционирования в данном художественном тексте. Очевидно, что приращение смысла гораздо шире образности: любой образный смысл художественного произведения является приращением, но не любое приращение смысла является образностью. Приращение смысла включает не только двуплановость содержания, но и авторскую оценку изображаемого мира, отбор элементов текста и подачу материала, отражающего видение мира [70, 83].

Перейдем теперь к рассмотрению более частных, но не менее важных, основных понятий стилистики: языковых и речевых синонимов, выразительного средства и стилистического приема.

Понятие «синоним» трактуется в лингвистике понятие «синоним» двояко:
синонимами являются слова, близкие
или тождественные по значению, и слова, полностью совпадающие по значению. В стилистике понятие «синоним» используется, как правило, в первом значении. Это обусловлено двумя факторами. Во-первых, функциональное назначение языка как «практического, реального сознания» обуславливает сложность, устойчивость и изменчивость его единиц, в первую очередь лексических. Синонимический ряд позволяет описать каждое понятие во всем разнообразии возможных его оттенков. Цели два слова рассматриваются на данном синхронном срезе языка как абсолютно тождественные, то в процессе исторического развития языка они неизбежно дифференцируются или по лексическому значению, или по стилистическому, или и потому и другому одновременно. Во-вторых, число абсолютных синонимов типа языковедение — языкознание — лингвистика, блюдолиз — лизоблюд, to whiten — to make white, to sack — to give a sack в любом языке очень невелико. Два слова, будучи тождественными по своему значению, неизбежно различаются частотностью употребления, что также может являться стилистическим фактом.

Следует различать два вида синонимов — речевые и языковые. Речевые, или окказиональные, синонимы возникают в речи в определенном речевом или ситуативном контексте! «Он (Чичиков) тотчас же поспешил раздеться, отдав Фетинье всю снятую с себя *сбрую*, как верхнюю так и нижнюю, и Фетинья, пожелав также со своей стороны покойной ночи, утащила эти мокрые *доспехи*» (Н. Гоголь).

Возможно возникновение тематических групп синонимов в какой-то определенной сфере коммуникации. Так, например, в газете *MorningStar* в качестве синонимов выступают такие слова, как conference — huddle, big profits — juicy profits, to raise prices — to jack up prices, expert — pundit, capitalist — mogul, leader — mandarin, to appropriate — to grab и т. д.

Языковые синонимы существуют в системе языка на всех его уровнях или, иными словами, существуют в «готовом виде». Наибольшее количество языковых синонимов наблюдается в лексике и синтаксисе. Языковые синонимы выделяются на основе парадигматических отношений, которые объединяют тот или иной синонимический ряд. Каждое слово, как правило, входит в одну или несколько парадигм, члены которой связаны отношениями лексического или лексико-стилистического характера. Рассмотрим это положение на конкретных примерах.

Лексическая парадигма может создаваться на основе сходства и различия денотативного значения слов, входящих в данную парадигму. Так, слова mansion — house — cottage объединяются в одну группу, поскольку они имеют общую сему — «постройка для жилья». Однако объем значений этих слов неодинаков — наиболее «бедное» по объему значения слово house, которое обозначает только «дом», слова mansion и cottage помимо значения «дом» содержат еще дополнительные значения (семы), характеризующие размер дома, «большой дом» в первом случае и «небольшой дом» во втором. Иначе говоря, слова mansion, cottage по сравнению со словом house содержат некоторую дополнительную информацию, которая отсутствует в слове house. Эти различия в семантическом объеме слов могут быть использованы в стилистических целях.

Лексико-стилистическая парадигма может создаваться на основе стилистических характеристик ряда слов, обладающих общим денотативным значением. Сопоставим нижеследующие слова:

Английский язык	hole
house	Русский язык дом
abode, dome (<i>книж.</i>)	жилище, резиденция
cot (<i>поэт.</i>)	обитель, приют хаза,
crib (<i>воровск.</i>)	малина, хавыра
hutch (<i>разг.</i>)	
hovel	лачуга, хибара, шалаш
den	берлога
	нора, логово

Во всех этих случаях каждое из перечисленных слов образует стилистическую оппозицию со словом house *дом*, поскольку по отношению к нему каждое из этих слов несет некую дополнительную информацию. Характер этой информации может быть различным. Во-первых, дополнительное значение (или дополнительная информация) может обуславливаться тем, что некоторые слова, такие как abode, dome, cot, crib, hutch, имеют ограниченную сферу употребления: a- bode, dome употребляются только в книжной речи, слово cot только в поэтической, слово crib только в воровском жаргоне и слово hutch только в разговорной речи, в то время как слово house таких ограничений в употреблении не имеет — оно может употребляться во всех сферах речевого общения. Дополнительное значение, которое указывает на закрепленность слова за определенной сферой речевой деятельности или за определенным стилем, называется функционально-стилистическим. Во-вторых, дополнительная информация может быть

заложена в самом значении слова. Так, в словах *hovel*, *den*, *hole* помимо их основного денотативного значения «постройка для жилья» содержится эмоциональная и экспрессивная оценка обозначаемого денотата. Сравните с русским языком — слова «дворец», «отчий кров», «обитель» содержит сему положительной оценки денотата, слова «хибара», «лачуга», «берлога» содержат сему отрицательной оценки. Такие дополнительные значения называются оценочными, эмоциональными и экспрессивными (более подробно см. главу IV).

На основании наличия — отсутствия дополнительных значений все слова английского языка можно разделить на три группы: слова стилистически нейтральные, т. е. не обладающие дополнительными значениями и не закрепленные за определенными сферами употребления, и слова, которые помимо денотативного значения несут еще дополнительную информацию и закреплены за определенными речевыми сферами — слова сниженного стилистического тона и слова высокого стилистического тона (см. главу IV).

Аналогичное явление наблюдается и на синтаксическом уровне. Возьмем ряд предложений, которые имеют одинаковое лексическое наполнение и различаются только синтаксическими конструкциями;

Mr. Pickwick went in	$N + V^{\wedge}, + pr$
Went in Mr. Pickwick	$Vf_{in} + pr + N$
In went Mr. Pickwick	$pr + Vfin + N$
Mr Pickwick went in, he did	$N + Vf_{in} + pr + he\ did$
It was Mr. Pickwick who went in	$It\ was + N + who + Vf_{in} + pr$

Модель $N + Vfin + pr$ является стилистически нейтральной, поскольку она не несет никакой дополнительной информации. Модель $N + Vf^* + pr + he\ did$ входит в стилистическую оппозицию с моделью $N + Vftn + pr$, поскольку она употребляется преимущественно в разговорной речи и имеет таким образом функционально-стилистическое значение. Все остальные модели по отношению к модели $N + + Vfin + pr$ обладают экспрессивно-эмоциональным значением — в предложении *Went in Mr. Pickwick* логически выделено действие, которое совершает мистер Пиквик, в предложении *In went Mr. Pickwick* логически выделяется обстоятельство места действия, в предложении *It was Mr. Pickwick who went in* логически выделен субъект действия.

Исходя из вышеизложенного, можно определить выразительное средство любого уровня языка как маркированный член стилистической или функционально-стилистической оппозиции, имеющий инвариантное значение и относящийся к плану языка.

понятие Рассмотрим теперь понятие «стилистический прием»
«СТИЛИСТИЧЕСКИЙ ПРИЕМ»

благодаря тем синтагматическим отношениям, которые возникают между речевыми единицами в тексте или высказывании между стилистически маркированными и стилистически немаркированными единицами речи или между стилистически немаркированными единицами речи.

Для того чтобы более четко определить разницу между выразительным средством и стилистическим приемом сопоставим их основные характеристики:

Выразительное средство	Языковые элементы различных
------------------------	-----------------------------

уровней, которые являются стилистически маркированными в пределах данного языкового уровня

Стилистическое значение

узусально закреплено за выразительным средством

Стилистическое значение обусловлено парадигматическими отношениями элементов одного уровня

Стилистический прием

Способы комбинации речевых единиц низшего уровня в пределах единицы более высокого уровня

Стилистическое значение возникает в контексте некой речевой единицы

Стилистическое значение обусловлено синтагматическими отношениями между единицами одного или разных уровней

Частным, но довольно частотным случаем стилистического приема, является намеренный сдвиг в сложившейся дистрибуции единиц речи данного уровня (см. с. 51).

Таким образом, в основе стилистического приема лежит понятие синтагматических отношений. Хотя данные отношения весьма многочисленны и разнообразны со стилистической точки зрения, пользуясь классификацией функций, предложенных Л. Ельмслевым [50, 284], можно выделить следующие виды синтагматических отношений между речевыми единицами, на основе которых образуется стилистический прием:

речевые единицы высшего стилистического тона	и ^{те} в ^{те} детерминация
речевые единицы нейтрального стилистического тона	КОНСТелЛЯ лия
речевые единицы сниженного стилистического тона	детермилцияг - - - - - .ГТг: ^цнтердепендентт

Рассмотрим каждый из возможных типов отношений более подробно.

а) **Детерминация** — стилистически маркированный элемент (высокого или сниженного стилистического тона), употребляясь на фоне стилистически нейтральных единиц, определяет стилистическую окраску всего высказывания. Так, например, в предложении *That Longfellow chap most likely has written countless books of poetry (J. London)* употребление указательного местоимения *that* перед именем собственным, разговорного слова *chap* придает всему высказыванию просторечную окраску.

В поэме Крейна «Мост» автор, обращаясь к Уолту Уитмену, пишет:
 [...] O, upward from the dead Thou из нейтральной в стилистическом
 bringest tally, and a pact, отношении лексики, но включение
 new bound, архаизмов thou, bringest, книжного
 Of living brotherhoodl слова brotherhood придает ему тор-
 Данный отрывок состоит в основном
 жественную, поэтическую окраску.

б) **Интерденденция** — сочетание в высказывании, тексте двух или более стилистически маркированных единиц одного или разных уровней, которые принадлежат одному стилистическому классу.

Так, например, в официальных документах — справках, заявлениях, деловой и коммерческой корреспонденции, дипломатических документах, воинских приказах и т. п. употребляется только книжная лексика, строго нормированные модели предложений, т. е. их употребление взаимообусловлено. С другой стороны, для разговорной, бытовой речи характерен и своеобразный отбор лексического материала, и использование специфических синтаксических конструкций.

А. И. Куприн в повести «Кадеты» описывает жизнь и нравы кадетов Киевского кадетского корпуса. Он рассказывает, что кадеты старших классов, которых именовали «солидными», выработали и культивировали особый стиль речи, отличавшийся манерой произношения, употреблением особых словечек, фразеологизмов. Они разговаривали, «[...] заменяя «а» и «о» оборотным «э», что придавало их разговору оттенок какой-то гвардейской расслабленности [...]

— Что ж ты стал, мэльчишка? Прэхэди, п'жалста.— И затем пускал ему в догонку одну из любимых фраз «солидных»:

— Глюп, туп, нерэзвит, [...] этэго, что мэло бит...»

в) **Констелляция** — сочетание в тексте или высказывании двух или более стилистически маркированных элементов, относящихся к разным стилистическим классам.

Так, например, в предложениях: «Here I am beside myself with troubles and that manumited mooncalf sends people to spy on me» (L. Durrell), «A hell of a thought it is», he said, but he was grinning now, «he is my pal now. He was the Friend of My Youth» (R. Warren). Philoprogenitiveness, says we, is strong in semi-rural communities (O. Henry) сочетаются слова высокого и сниженного стилистического тона, что создает юмористический эффект.

Аналогичное явление можно проиллюстрировать и на материале русского языка. В романе А. Толстого «Петр I» одна из героинь — бывшая крестьянская дочь Санька Бровкина, а ныне жена дворянина и сама дворянка — Александра Волкова, представляя своего младшего брата княжнам Буйносовым, говорит: «Презанте маво младшего брата Артамошу», где причудливо смешиваются варваризм «презанте», просторечная форма «маво» и ласкательно-уменьшительная форма имени «Артамоша».

Как уже отмечалось, стилистический прием может возникать не только на основе взаимодействия стилистически маркированных единиц между собой или с нейтральными стилистическими единицами. Стилистический прием может возникать и в результате особой синтаг

тематической организации сочетаемости значений нейтральных слов. Можно выделить несколько типов сочетаемости:

а) Взаимодействие или противопоставление, основанное на сопоставлении значений нейтральных слов в пределах определенного контекста: *Our generation is in danger, the danger of diminution [...]. Our love has turned to affection, our hate to distates, our despair to melancholy, our passion to preference* (I. Shaw).

А вот примеры из русского языка «Она не пополнела, а потолстела» (из писем А. П. Чехова); «Вы — колдун», сказала Танечка.— «Не колдун, а волшебник. Колдуны старые, а волшебники бывают и молодыми». Или:

Во всех этих случаях сти- Смена
лирический прием возникает
не в результате взаимодей-
ствия стилистических значе- Между ними
ний сопрягаемых слов, а в
результате сопряжения их
лексических значений.

(А. Межиров)

б) Взаимодействие лексического значения слова с контекстом, в котором оно употреблено. Так, в стихотворениях А. Вознесенского «Баллада работы» и «Лобная баллада» есть строфы, посвященные Петру I:

А он только крякал, Царь страшон: точно кляча тощий, Упруг и упрям,
Почерневший, как антрацит. Расставивши краги, По лицу пронесятся
очи,
Как башенный кран. Как буксующий мотоцикл.

В обоих случаях стилистический прием создается за счет того, что значение слов «башенный кран», «антрацит», «буксующий мотоцикл» тесно связаны в нашем сознании с современностью, и помещение их в «непривычный» контекст создает контраст между «современным» значением слов и «архаическим» контекстом, в котором они употреблены.

в) Использование тематических групп слов и слов, относящихся к одному семантическому полю: *Out at sea a group of sardine boats, some blue, some emerald, all with sails of burning orange, were drifting westwards on an ocean of bright grey-green, every sail a tongue of flame on the vast expanse of white-washed water* (H. Bates), где стилистический прием достигается с помощью прилагательных, обозначающих цвет.

Рассмотрим тематические группы слов семантического поля звука на материале русского языка:

«Простучали тяжелые сапоги Марка по мозаике, связанный пошел за ним бесшумно, полное молчание настало в колоннаде, и слышно было как ворковали голуби на площадке сада у балкона, да еще пела вода замысловатую приятную песню в фонтане» и «А за спиной у него, там, за крыльями дворца, слышались тревожные трубные сигналы, тяжкий хруст согбен ног, железное бряцание» (М. Булгаков).

г) Стилистический прием может создаваться за счет «расхождения» нейтрального стиля изложения с его реальным содержанием.

д) Стилистический прием может создаваться за счет «расхождения» формы текста и ситуативных условий его употребления с его реальным содержанием.

е) Возможны случаи, когда из текста с определенной целью удаляются все стилистически маркированные единицы, и текст в лексическом плане представляет собой последовательность стилистически нейтральных слов. Отсутствие в тексте выразительных средств является определенным стилистическим приемом, который можно определить как минус-прием,

поскольку здесь произошел намеренный сдвиг в сложившейся дистрибуции речевых единиц. Отметим, что такой стилистический прием очень характерен для прозы Э. Хемингуэя.

Взаимосвязь между выразительными средствами и стилистическими приемами диалектична. С одной стороны, использование выразительных средств создает стилистические приемы, а с другой стороны, использование некоторого стилистического приема в речи может превратить его в выразительное средство — так появляются так называемые стершиеся эпитеты, сравнения, гиперболы и др. Далее, одно и то же выразительное средство может использоваться для создания самых различных стилистических приемов. Так, например, слова высокого стилистического тона обычно создают эффект торжественности, официальности, но в определенных контекстах они могут употребляться для создания юмористического, иронического и сатирического эффекта. И, наоборот, разные выразительные средства могут участвовать в создании одного приема — гиперболы, иронии, каламбура и др.

Можно предположить, что подобные отношения — детерминации, интердепенденции и констелляции — существуют не только внутри отрезков высказывания, но и между фрагментами текста. Фрагменты текста могут иметь одинаковую стилистическую тональность или эта тональность может быть контрастирующей. На основе таких взаимоотношений создается комический эффект в описании неудачной попытки гражданина Паниковского выдать себя за сына лейтенанта Шмидта в горисполкоме и теми комментариями, которыми сопровождает этот эпизод О. Бендер:

«Со словами «все назад» Остап увлек за собой Балаганова. Они побежали на бульвар и спрятались за деревом.

— Снимите шляпы,— сказал Остап,— обнажите головы. Сейчас состоится вынос тела.

Он не ошибся. Не успели замолкнуть раскаты и переливы председательского голоса, как в портале исполкома показались два дюжих сотрудника. Они несли Паниковского. Один держал его за руки, а другой — за ноги.

— Прах покойного,— комментировал Остап,— был вынесен на руках близкими и друзьями.

Сотрудники вытащили третье глупое дитя лейтенанта Шмидта на крыльцо и принялись неторопливо раскачивать. Паниковский молчал, покорно глядя в синее небо.

— После непродолжительной гражданской панихиды...— начал Остап.

В ту же самую минуту сотрудники, придав телу Паниковского достаточный размах и инерцию, выбросили его на улицу.

— Тело было предано земле,— закончил Остап». (И. Ильф, Е. Петров)

Таким образом, все основные понятия стилистики, которые были рассмотрены выше,— стиль как свойство речевой деятельности и продукта речевой деятельности, норма, лингвистический и стилистический контекст, образ и образность, языковые и речевые синонимы, выразительные средства и стилистические приемы — могут быть выведены из общелингвистических понятий и могут получить чисто лингвистическую интерпретацию. Такой подход позволяет взглянуть с единой точки зрения на совокупность разнородных и разномасштабных языковых фактов и выявить их системный характер, их внутреннюю взаимосвязь и взаимозависимость.



Глава II СТИЛИСТИЧЕСКАЯ ФОНЕТИКА, ГРАФО-ФОНЕТИКА И ГРАФИКА

Раздел I. ФОНЕТИЧЕСКИЕ СРЕДСТВА СТИЛИСТИКИ

Основной единицей фонологического уровня является фонема, главная функция которой — различение значимых единиц языка. В отличие от единиц других уровней языка, фонемы обладают только планом выражения, т. е. не являются двусторонним знаком, и поэтому все фонемы имеют одинаковую функцию и играют одинаковую роль в организации звуковой стороны высказывания. В связи с этим ни одна фонема не может быть стилистически маркированной по отношению к другой, и, как следствие этого, на фонологическом уровне отсутствуют выразительные средства. Однако в английском языке, как и в любом другом языке, существуют определенные способы, или модели, организации звукового потока, использование которых ведет к созданию тех или иных акустических эффектов. Иными словами, на фонетическом уровне могут быть созданы стилистические приемы, т. е. особые сочетания и чередования звуков в их синтагматической последовательности, которые в сочетании с другими средствами образуют различные стилистические эффекты.

Следует отметить, что восприятие звуковой «оболочки» речи в значительной степени является автоматизированным: в повседневном бытовом общении слушатель воспринимает лишь смысл высказывания, звуковая «оболочка» слова обычно внимания не привлекает. Однако возможны случаи, когда в индивидуальном восприятии основную роль играет именно звуковая оболочка слова или высказывания. Возьмем для примера рассказ известного советского писателя Ю. Нагибина о своих детских впечатлениях о статуе кондотьера Коллеони:

«К тому же очаровывало, туманило голову звучное и таинственное слово «кондотьер». Я так же не задумывался над его смыслом, как и над смыслом другого заветного слова: «мушкетер». Мне не было дела, что кондотьер — это наемный военачальник, продающий свой меч любому, кто хорошо заплатит, а мушкетер — хранитель королевской особы. Я вкладывал свой смысл в эти слова, в тяжело-звонком «кондотьер» звучала битва, стук мечей, топот тяжелых коней, в «мушкетере» — скрежет острых шпаг». А вот другое свидетельство: «Есть в этом слове — «рычара» (кромка льда у поморов) — нечто грозно-рычащее, настораживающее, приказывающее остановиться» (В. Конецкий).

Модели организации звукового потока можно разделить на две группы: версификацию (*англ.* versification от *лат.* versificatio — versus стих и facio — делаю) — искусство стихосложения по определенным правилам, выработанным на основе законов данного языка и практики поэтов; и ⁴⁹инструментовка (*англ.* instrumentation от *фр.* instrumentation verbae) — совокупность способов отбора и комбинации звуков, придающих высказыванию (чаще всего поэтическому тексту) определенный звуковой строй, а отсюда — эмоциональную и экспрессивную окраску. Мы рассмотрим только модели

инструментовки, которые встречаются и в поэзии, и в прозе.

В инструментовке выделяются три основных способа организации звукового потока: аллитерация (англ. alliteration от лат. ad к, при, и littera буква), ассонанс (англ. assonance от фр. assonance созвучие), звукоподражание или звукозапись (<англ. onomatopoeia от гр. слово- творчество). Иногда наряду с данными понятиями выделяется еще и эвфония (англ. euphony от гр. благозвучие). Трактовка эвфонии неоднозначна. По традиции, как это явствует из этимологии самого термина, под эвфонией понимают благозвучие высказывания, в первую очередь, поэтического текста. С другой стороны, эвфония иногда рассматривается как оптимальное согласование звуковой и смысловой сторон высказывания. Обе трактовки являются в значительной степени субъективными, но и в том, и в другом случае эвфония представляет собой родовое понятие, включающее в себя различные способы организации звукового потока — ритм, рифму, эпифору, анафору, аллитерацию, ассонанс, диссонанс и другие виды звуковых повторов, поэтому отдельно она рассматриваться не будет.

Аллитерация — намеренное многократное повторение одинаковых (или акустически сходных) звуков или звукоочетаний.

Аллитерация является одним из древнейших стилистических средств в английской поэзии. Как известно, древнеанглийское стихосложение было полностью аллитерационным, т. е. строилось на обязательных звуковых повторах в определенных местах стихотворения. В аллитерационном стихе с четырьмя ритмическими ударениями обязательным считалось повторение предударной согласной в начале первого и второго полустишия, а иногда и в конце первого полустишия, однако количество аллитерирующих согласных могло быть и большим. Так, например:

Fyrst forð 3ewât — flota wæs on
 yðum
 Bât under beorge — beornas
 Searwe... («Beowulf»)

Древнерусский стих, хотя и не
 был аллитерационным, также ши-
 роко использовал аллитерацию;

...Трубы трубят в Новеграде, стоят стязи в Путивле...

... С зарания в пятк потопташа поганые плъки половецкыя...

(«Слово о полку Игореве»)

В английском языке аллитерация широко используется в фольклоре, пословицах, поговорках, устойчивых словосочетаниях: vvith might and main, safe and sound, to rack and to ruin, forget and forgive, by hook or by crook и др. Аналогичное явление наблюдается и в русском языке: тише едешь, дальше будешь, назвался груздем — полезай в кузов, один с сошкой — семеро с ложкой. На аллитерации построены и названия целого ряда художественных произведений: *School for*

Scandal Шеридана, *Of Many Men* Олдриджа, *Silver Spoon*, *Swan Song* Голсуорси, *Pride and Prejudice* Остин, *The Fool of the Family*, *The Worst Crime in the World* Честертона и др.

Аллитерация наиболее часто употребляется в поэзии, где она создает определенный мелодический и эмоциональный эффект. Вот отрывок из одного из сонетов В. Шекспира:

No longer mourn for me when I am dead Than you shall hear the surly sullen bell Give warning to the world, that I am fled From this vile world with vilest worms to dwell	Здесь в первой строке аллиментируется звук т, во второй вЛ, в двух последних — w/v.
--	--

Этот прием хорошо, хотя и при помощи других звуков, передан в переводе С. Я. Маршака:

Ты погрузи, когда умрет поэт, Покуда звон ближайшей из церквей, Не возвестит, что этот низкий свет	Аллитерация обычно реализуется в небольших отрезках текста, как например, в стихотворении Э. Межелайтиса:
Я променял на низший мир червей...	Ереван — розоватый туман, Виноградная фата-моргана, Стародавние лики армян И громеда Матенадарана.

Однако встречаются случаи, когда аллитерация используется во всей строфе. Так, в частности, построена строфа из «Евгения Онегина», в которой описывается сцена дуэли Ленского и Онегина:

..... Хладнокровно, Еще не целя, два врага Походкой твердой, тихо, ровно Четыре перешли шага, Четыре смертные ступени. Свой пистолет тогда Евгений, Не переставая наступать, Стал первым тихо поднимать. Вот пять шагов еще ступили, И Ленский, жмуря левый глаз, Стал тоже целить — но как раз Онегин выстрелил ...	В отличие от предшествующих и последующих строф, где сочетание «ст», «см» встречается 3—4 раза, в данной строфе их десять. Выше обычной и частота звуков «л», «т», «в» и «р». Аллитерация в данном случае не только создает определенную тональность, много- кратное повторение звукосочетания «ст», но и образует ключевое слово данной строфы — в ы с т р е л и л .
---	---

Аллитерация встречается не только в поэзии, но и в прозе: He [...] felt his big horse's chest surging with the steeping of the slope and saw the gray neck stretching (E. Hemingway).

Как и в поэзии, аллитерация в прозе служит средством звуковой организации высказывания, повышающим его выразительность.

Звукопись — соответствие фонетического состава высказывания изображаемой картине; чаще всего этот прием реализуется при помощи аллитерации. Иными словами, звукопись представляет собой намеренное многократное

употребление звуков и их комбинаций, которые в той или иной степени имитируют естественные звуки.

Так, например, в поэме В. Инбер «Пулковский меридиан» рычание фашистских самолетов

Вверху рычат германские моторы:
— Мы фюрера покорные рабы,
Мы превращаем горрода в гробы,
Мы — смерть... Тебя уже не будет скоро.
над осажденным Ленинградом
передается аллитерацией звука «р», что подчеркивается графически удвоенным написанием буквы «р». В стихотворении Э. По «Ворон» при помощи аллитерации звука s и повторения гласного имитируется шелест шелковых занавесей:
And the silken, sad uncertain rustling of each purple curtain Thrilled me — filled me with fantastic terrors never felt before.

Ассонанс — намеренное многократное повторение одинаковых (или акустически сходных) гласных в близкой последовательности с целью звуковой и смысловой организации высказывания:

Брожу ли я вдоль улиц шумных, Tenderly bury the fair young Вхожу ль во
многолюдный храм, dead. (La Costa)
Сижу ль меж юношей безумных,
Я предаюсь своим мечтам.

(А. С. Пушкин)

Обычно ассонанс используется в сочетании с аллитерацией, как, например, в же стихотворении Э. По (сравните переводом А. Зенкевича):

Once upon a midnight dreary, while
pondered, weak and weary,
Over many a quaint and curious
volume of forgotten lore...

Как-то в полночь, в час угрюмый, том
утомившись от раздумий, с
Задремал я над страницей
фолианта одного... I

Аллитерация и ассонанс могут использоваться и для создания более сложных стилистических приемов. Рассмотрим в качестве примера вводное предложение, выделенное как абзац, рассказа С. Барстоу «В поисках Томми Флинна»: On a December evening just three weeks before Christmas, after an uneasily mild day that had died in a darkening flush of violet twillight, Christie Wilcox came down into Cressley to look for his long-lost pal, Tommy Flynn.

Данный пример особенно интересен своей внутренней стилистической неоднородностью. Первая обстоятельственная группа носит сугубо информационный характер, не содержит элементов образности и в лексическом отношении совершенно нейтральна. Вторая, уточняющая первую, носит подчеркнuto лирический, книжно-литературный характер, который создается аллитерацией, ассонансом, широким употреблением эпитетов и метафор. И наконец, третья часть — главное предложение, хотя и содержит аллитерацию, стилистически снижена по сравнению со второй за счет введения разговорных слов —

to come down, to look for, long-lost pal. Такое строение фразы, в котором далеко не последнюю роль играют фонетические средства, является своеобразным ключом к последующему повествованию, где, как увидит читатель, эти три тональности — чисто информационная, лирическая и бытовая — тесно переплетаются.

Таким образом, основными фонетическими средствами стилистики, которые используются как в прозе, так и в поэзии, являются аллитерация и ассонанс. Основная функция данных стилистических приемов — повышение выразительности высказывания за счет особой организации звукового потока.

Необходимо отметить одно очень интересное направление в изучении звуковой системы языка вообще и поэтического текста в частности. Исходной теоретической предпосылкой этого направления [52] является положение о том, что слова любого языка обладают не только смысловой и морфологической, но и фонетической мотивированностью, т. е. не только сами слова, но и звуки слов несут в себе какую-то информацию, какой-то скрытый смысл. Например, при произношении звука «р» язык быстро вибрирует, поэтому «р» — «быстрый» звук, и слова, обозначающие быстрое или резкое движение, включают, как правило, этот звук: *река, стремнина, трепет, дробить, крушить, рвать, вертеть*. Идея эта далеко не нова, впервые она была выдвинута еще в Древней Греции, но сейчас она стала разрабатываться на основе новых достижений лингвистики, математического аппарата с широким применением ЭВМ.

Как показали многочисленные эксперименты, носители русского языка интуитивно приписывают звукам речи определенные оценочные качества типа: «хороший — плохой», «большой — маленький», «нежный — грубый», «женственный — мужественный», «быстрый — медленный», «красивый — отталкивающий», «радостный — печальный» и т. д., всего 25 пар признаков. Фонетическая значимость основывается не на значениях слов, в которых они употребляются, а на восприятии физических свойств звуков. Так, звук «б» не потому «сильный», что входит в слово *бык* или *буйвол*, а потому, что он твердый и звонкий. Звук «м» «нежный» не потому, что он входит в слова *милый* и *мимоза*, а потому, что он мягкий. Звук «г» «быстрый», потому что краткий (взрывной), а «ш» медленный, потому что долгий.

Таким образом, звук «а», например, оценивается как «хороший», «мужественный», «активный», «красивый», «яркий», «храбрый» и пр., а звук «ф» как «плохой», «грубый», «темный», «пассивный», «слабый», «отталкивающий», «злой», «трусливый» и пр. Исходя из данной шкалы оценок, которую создали люди, ЭВМ по определенной программе проанализировала без учета смысла фонетические характеристики большого количества слов и дала им смысловые характеристики, как например:

Барабан — большой, грубый, активный, сильный, громкий;
Бас — мужественный, сильный, громкий;
Взрыв — большой, грубый, сильный, страшный, громкий;
Лепет — хороший, маленький, нежный, слабый, тихий;
Дылда — большой, грубый, медлительный;
Храп — плохой, грубый, шероховатый;
Хрип — плохой, шероховатый, страшный, тихий.

Следовательно, многочисленные примеры подтверждают гипотезу о наличии корреляций между значением и звучанием слова. Разумеется, такая корреляция существует далеко не всегда — существует большое количество слов, в которых данная корреляция не наблюдается.

Естественно, что если такую оценку могут получать отдельные слова, то ее может получить и весь текст. Действительно, ЭВМ, анализируя содержательность звуковой организации стихотворения А. Пушкина «Зимнее утро» (Мороз и солнце; день чудесный!), определила, что в стихотворении «говорится» о чем-то «ярком, светлом, радостном и нежном», а в стихотворении «Зимний вечер» (Буря мглою небо кроет ...) о чем-то «темном, страшном, угрюмом, быстром». При таком подходе возможно установить не только общую тональность всего стихотворения, но и его «многозвучность», «полифоничность». В стихотворении А. Пушкина «Я помню чудное мгновенье» первая строфа характеризуется как «нежная», «светлая», три последующих как «минорные», «угрюмые», «темные» и две последние как «нежные» и «светлые», причем эти качества выражаются более отчетливо, чем в первой строфе.

Следует подчеркнуть, что из этого вовсе не следует, что машина «понимает» стихи и может «оценить» их. Машина лишь анализирует содержательность внешней звуковой организации стихотворения, делая явным то, что подсознательно и интуитивно чувствовал поэт.

Весьма интересно и другое обстоятельство. Как установлено, для носителей русского языка свойственно и цветовое восприятие гласных: так «а» воспринимается как ярко-красный, «о» — яркий светло-желтый или белый, «и» — светло-синий, «е» — желто-зеленый, «у» — темный и сине-зеленый, «ы» — тусклый темно-коричневый или черный. Поэт может не осознавать этих звуко-цветовых соответствий, но тонкое чутье художника подсказывает ему, что подбор тех или иных гласных может усилить нужное эмоционально-образное впечатление.

Вот начало стихотворения С. Есенина «Персидские мотивы»:

Здесь не только три раза называ- Воздух
прозрачный и синий, ется синий цвет (включая «лазурь»), Выйду в цветочные
чащи. но и доминирующим звуком является Путник, в лазурь уходящий звук
«и», употребительность которого Ты не дойдешь до пустыни, превышает норму
в два раза. Вторым Воздух прозрачный и синий, по частотности идет звук «у»,
также

несколько превышая норму. Предлагается следующее объяснение этому явлению: синевы в этом стихотворении не яркого, радостного цвета, а скорее синяя дымка — темное «у» «приглушает» светлый сине-голубой, заставляя звучать его в светлом, но минорном тоне. Таким образом, звукопись в этом стихотворении не только отражает эмоциональную, но и колористическую тональность.

Нам бы хотелось обратить внимание еще на одно обстоятельство, которое не отмечено при анализе данного стихотворения: расположение «цветовых» звуков в строфе. «Синее» «и» почти полностью (за исключением одного случая) сконцентрировано в конечных словах строк, а «темное» «у» преимущественно в начальных, что можно трактовать как переход внутри строки от «темного» к «светлому».

Р а з д е л II. ГРАФИКО-ФОНЕТИЧЕСКИЕ СРЕДСТВА СТИЛИСТИКИ

Существующие графические средства пунктуации недостаточно полно и адекватно передают все богатство и разнообразие интонаций живой речи. В связи с этим в художественной прозе и в поэзии широко применяются различные графические средства, употребление которых в какой-то степени компенсирует недостаточность традиционных средств орфографии и пунктуации. Такими графическими средствами являются разрядка, написание

слова или предложения шрифтом, отличительным от шрифта всего текста, написание слов с заглавных букв, многоточие, изменение орфографии отдельных слов. Смыслового различия между этими средствами нет. Стилистический прием заключается в том, что графическая презентация той или иной единицы высказывания или текста каким-то образом отличается от графической презентации всего текста.

Можно разграничить две разновидности графико-фонетических средств в зависимости от сферы их применения: средства, выделяющие все предложение или его часть; средства, выделяющие отдельное слово или словосочетание. Рассмотрим каждую из разновидностей графико-фонетических средств отдельно.

§ 1. Графико-фонетические средства выделения предложения или его части

В текстах художественной литературы предложение или его отдельные части могут быть выделены при помощи другого шрифта или разрядки. Иногда использование данного средства не связано со стилистической функцией — графическая маркировка предложения курсивом или прописными буквами лишь указывает на факт цитирования. Французская речь персонажей в рассказе О. Хаксли «Белла» выделяется курсивом: *A door had opened; words articulated themselves.*

«[...] *bien tort, mon ami, si tu crois que je suis ton esclave. Je ferai ce que je voudrai.*»

«*Moi aussi.*» Monsieur uttered a harsh, dangerous laugh.

В рассказе Д. Лессинг «Англия против Англии» заглавными буквами выделено название статьи в газете: «Wait», said Charlie excitedly, straightening the paper so he could see the front page. **WARDROBE MURDERER GETS SECOND CHANCE**, it said».

Иногда курсивом выделяется внутренняя речь персонажей (см. с. 64). Во всех этих случаях графические средства не передают фонетических особенностей речи, высказывания, а лишь указывают на цитату или изменение манеры изложения — переход от авторского повествования к передаче звучащей речи или внутреннего монолога персонажа.

Однако гораздо чаще данные средства — курсив, употребление прописных букв, разрядка — употребляются для логического или эмоционального усиления мысли, выраженной в высказывании, поскольку они указывают на особую манеру произношения всего высказывания или его части.

В рассказе А. Кристи «Нимейский лев» курсивом выделяются высказывания персонажей, которые, благодаря интонации, несут особую логическую нагрузку:

Sir Joseph grunted. He said:

«You surprise me! I should have said you'd have had no end of women pestering you about their pet dogs.»

«That, certainly. *But it is the first time that I am summoned by the husband in the case.*»

Miss Carnaby murmured faintly:

«So you know?»

Hercule Poirot nodded.

В рассказе А. Беннета «Ветер» эмоциональная взволнованность персонажа передается или при помощи курсива:

Edna jumped from the car, and as she jumped shrieked;

«*But where's my baby?*»

«*I never saw the baby, ma'am.*» или путем употребления ряда восклицательных предложений: *The mystery was awful and complete. Abandoned perambulator! Total disappearance of a baby! Rapine! Brigandage! Ransom! Horror! Martyrdom! Death!*

Графическими средствами, в частности многоточиями, может передаваться и паузация речи, отражающая нерешительность, сомнения или волнение говорящего: «*No ... I can't find him. Nobody'll ever tell me where he is... We were on a ship together... an' ...*» *His voice tailed off* (S. Barstow).

Широко представлены разнообразные графико-фонетические средства в книге А. Милна, причем в данном случае их использование обусловлено стремлением создать юмористический эффект. Этот эффект создается за счет контраста между графической выделенностью высказывания, которая предполагает его особую значимость, и элементарностью высказанной мысли. Так, после неудачной попытки Винни-пу-ха полакомиться медом он делает следующее глубокомысленное заключение: «*I have just been thinking, and I have come to a very important decision. These are the wrong sort of bees.*»

Эмфатическое усиление может быть передано и при помощи использования заглавных букв. Поросенок Пятачок, будучи застигнут в доме наводнением, посылает в бутылке записку, на одной стороне которой написано: *HELP! PIGLIT (ME)*, а на другой — *IT'S ME PIGLIT, HELP HELP*. Паузация и громкость тона говорящего может окказионально передаваться и другими средствами — использованием заглавных букв и сегментацией слов при помощи тире: «*AS — I — WAS — SAYING,*» *said Eeyore loudly and sternly, «as I was saying when I was interrupted by various Loud Sounds, I feel that —»*. Стремясь передать звук лопнувшего воздушного шарика, А. Милн употребляет сразу все пунктуационные знаки и заглавные буквы: *BANG !!! ??? *** !!!*

§ 2. Графико-фонетические средства выделения слова или словосочетания

Так же, как и в предыдущем случае, выделение графическими средствами отдельных слов или словосочетаний может быть не связано со стилистической функцией — использование курсива может лишь указывать на то, что данное слово является иноязычным. В уже упоминавшемся рассказе Г. Бейтса курсивом выделяются (как в авторской речи, так и в речи персонажей) французские слова: *Angleterre, Les Salles d'Or, salle a manger, au revoir, langoustines* и др. Аналогичное явление наблюдается и в рассказе А. Кристи «*Нимейский лев*».

Однако в ряде случаев использование таких средств — вынесение слова в отдельную строку, особенно в поэзии, разрядка, использование прописных букв для написания или всего слова, или только его начальной буквы, курсив, а также различные сочетания данных средств — служит указанием на то, что данное слово или словосочетание несет особую логическую или эмоциональную нагрузку.

Наиболее древними в этом отношении являются способы графической сегментации текста в поэзии: здесь общепринят способ печатания стихов в колонку, по строфам — дистихам, газелям, терцетам, катренам, стансам, октавам, сонетам и пр. При наличии строгих канонических норм строфического и графического оформления стихотворной речи отклонения от них — членение стиха на отдельные строки, подчас состоящие из одного слова, служит средством интонационно-логического выделения текста.

Для примера возьмем отрывок из стихотворения Р. Рождественского «*О мастерах*»:

А они стоят,	И требуются
будто крепости,	срочно!
в правоте	Спешно!
своего труда.	Всюду!
И не могут иначе.	Всегда!

В произведении американского поэта У. Вильямса «The Locust Tree in Flower» членение стиха на отдельные строки придает каждому слову особую значимость:

Among	ного текста далеко не всегда оправдано с художествен-
of green	ной точки зрения. Аналогичный прием встречается и у
stiff	канадского поэта Дж. Маклеода, где вследствие такого
old	членения текста в ударном положении оказались не
bright	только знаменательные, но и служебные слова (см. от-
broken	рывок из этого стихотворения на с. 58).
branch	В прозаических текстах такой прием встречается
came	относительно редко (см. пример на с. 63), здесь слово
white	или словосочетание, несущее особую логическую и/или
sweet	эмоциональную нагрузку, выделяется при помощи шриф-
May	та, разрядки или написания его с заглавной буквы. Lie-
again	лесообразно различать графическое выделение знаменательных
	слов и графическое выделение служебных слов.

В английском языке все знаменательные слова являются, как правило, ударными. Выделение знаменательного слова при помощи

	графических средств в художественном тексте Now
	может указывать на его значимость в развитии
when	фабулы произведения. Так, в рассказе «Ннмей-
I wake from sleep	ский лев» А. Кристи ,в размышлениях Пуаро кур-
	сивом выделено слово soap: The whole general
my brother	effect reminded him of someone or something —
asleep	but for the moment he could not recollect who
in	or what it was. A memory stirred dimly. A long
the	time ago — in Belgium — something, surely, to
other	do with soap, и, как в дальнейшем увидит чита-
room	тель, эта деталь сыграет значительную роль в
	развитии фабулы рассказа.

Такое выделение может свидетельствовать и об особой эмоциональности, с которой данное слово произнесено персонажем:

«Yes, indeed, he's such a *good* watch dog.» (A. Christie).

«Yes, it was wicked — *wickedh* (A. Christie).

Интересен пример, когда в размышлениях Пуаро логическое ударение в двух одинаковых предложениях перемещается с одного компонента на другой. Это показывает, как развивается мысль персонажа, оценивающего факт с разных сторон: A Pekinese dog. A *Pekinese* dog! (A. Christie).

Иногда эмфатическая функция осуществляется выделением слова путем написания его с прописной буквы или прописной буквы и курсива. Такое графическое выделение чаще всего преследует цель создания иронического или сатирического эффекта, который может быть воспринят в контексте более широком, чем предложение: «What can any woman mean to a *Man* in comparison with *his Mother*? Therefore, it was plain that she was next-of-kin, and that all George's possessions, including widow's pension, should come to her only (R.

Aldington); It is *so* important to know how to kill. Indeed, unless you know how to kill you cannot possibly be a Man, still less a Gentleman (R. Aldington).

Такое графическое оформление слова или словосочетания может создавать и юмористический эффект: I looked at myself with affectionate misgivings. So beautiful and so Put-Upon; Then I saw his eyes narrow; he looked at me in rather a Pointed Way as if he were about to ask for a slice. «Why do you gaze on me like that?» I cried (L. Durrell).

Данный прием широко используется и в книге А. Милна: He (Win-nie-the-Pooh) was getting rather tired by this time, so that is why he sang a Complaining Song; [...] he was doing his Stoutness Exercises in front of the glass; «И I know anything about anything, that hole means Rabbit», he said, «and Rabbit means Company», he said, «and Company means Food and Listening-to-Me-Humming and such like.»

Интересно сопоставить данные словосочетания с русским переводом: Complaining Song — жалобная пыхтелка; Stoutness Exercises переведено как «утренняя гимнастика»; последнее предложение — «Если я что-нибудь в чем-нибудь понимаю, то дыра — это нора, а нора — это Кролик, а Кролик — это подходящая компания, а подходящая компания — это такая компания, где меня чем-нибудь угостят и с удовольствием послушают мою Ворчалку. И все такое прочее!»

Выделение при помощи графических средств служебных слов указывает на перемещение на них логического ударения: «Well, how *did* she strike you? or are you not one of those who size people up very quickly?» (H. Bates);

«Of course you can go on — if you *had* to go on you'd go on very well.» (J. Cary). She said, «I know, I know, the policeman said it wasn't *your* fault.» (B. Glanville).

В качестве еще одного графика ко-фонетического средства стилистики можно выделить нарушение орфографической нормы при написании слов и словосочетаний, единица которого определяется как **графой**, т. е. графическое отклонение от нормативного написания. Графоны могут фиксировать изменения гласных: *tyke* — take, *gal* — girl, *mah* — my, *git* — get, *luv* — love и согласных: *mos'* — most, *acrost* — across, *readin'* — reading. По своему составу различаются интерьерные графоны, которые реализуются в составе слова: *'cause* — because, *dis* — this, и контактные, которые реализуются на стыках слов: *so- numbitch* — son of a bitch, *helluva* — hell of a, *more'n* — more that, *gonna* — going to, *wanna* — want to.

Первичная функция графонов — характерологическая: при помощи их в речи персонажа выделяются фонетические особенности, которые характеризуют его как представителя определенной социальной среды, диалекта или его индивидуальные особенности. Вторичная функция графонов обуславливается идейно-эстетическими позициями автора и всем содержанием произведения.

Р а з д е л III. ГРАФИЧЕСКИЕ СРЕДСТВА СТИЛИСТИКИ

Графика не представляет собой отдельного уровня системы языка. Совокупность букв алфавита и пунктуационных знаков, или **графем**, данного языка служит в первую очередь средством письменной репрезентации устной речи. Графемы, так же как и фонемы, которые они репрезентируют, являются одноплановыми единицами — они имеют план выражения, но не имеют плана содержания. Так же как и фонема, графема не может нести дополнительную информацию, т. е. не может быть маркирована стилистически, поэтому

совокупность графем не может служить выразительным средством.

Однако письменная речь не является только способом репрезентации устной речи. Это — особый вид речевой деятельности, обладающий целым рядом присущих ему закономерностей. В каждом языке сложились определенные способы организации письменного текста — способы размещения его компонентов, способы изображения буки, слов, предложений, и эти способы могут использоваться для достижения самых различных стилистических целей, т. е. могут выступать как стилистические приемы, придающие дополнительную информацию письменному тексту.

-Графические средства стилистики представляют собой совокупность способов внешней организации текста, т. е. способов размещения элементов и фрагментов текста (абзацев, заголовков, подзаголовков) по

отношению друг к другу, а также других полиграфических средств (размеры и виды шрифтов, способы их чередования, способы печатания и др.), которые придают тексту зрительную выразительность, способствующую процессу восприятия содержания текста.

В различных сферах использования письменной речи сложились определенные модели графического оформления и сегментации текста. Наиболее древними в этом отношении являются способы графической сегментации текста в поэзии, но они обычно связаны с передачей особенностей звучащей речи.

Следует отметить, что некоторые поэты-модернисты, исходя из своих творческих установок, иногда преобразуют общепринятую систему графической репрезентации текста таким образом, что текст не только не передает особенностей звучащей речи, но с трудом воспринимается даже в письменной форме. Приведем в качестве примера одно из стихотворений Е. Каммингса.

MOUSE)WON

mouse)Won derfully is
 anyone else entirely who doesn't
 move (Moved more suddenly than) whose
 tiniest smile? may Be
 bigger than the fear of all
 hearts never which have
 (Per
 haps) loved (or than
 everyone that will Ever love)we
 've
 hidden him in A leaf and,
 Opening beautiful earth
 put (only) a Leaf among dark
 ness, sunlight's
 thenlike?now
 Disappears
 some
 thing(silent: madeofimagination ;the incredible
 soft)ness (his ears(eyes

Устойчивые традиции и сегментации текста сложились в английской газете, особенно в сфере так называемого заголовочного комплекса. Многоярусный заголовок появляется в английской газете во второй половине XIX в., совершенствуется и

летия. Заголовочный комплекс объединяет шапки, рубрики, надзаголовки, заголовки, подзаголовки и вводные абзацы.

Шапка {англ. banner, streamer, screemer, ribbon, the line) — строка, напечатанная крупным кеглем в верхней части правой полосы, которая выделяет основную информацию и придает полосе декоративность.

Надзаголовок (англ. ki

cker, teaser, overline, whip lash, the astonisher) — слово или несколько слов, набранных в два раза меньшим, чем заголовок, кеглем и размещенных, как правило слева и сверху от заголовка. Длина надзаголовка не должна превышать $\frac{2}{3}$ длины заголовка.

Заголовок (англ. the head, headline) — слово или несколько слов набранных таким же или несколько меньшим кеглем, чем шапка и расположенных над вводным абзацем.

стабилизируется в 20-е годы нашего сто-

Подзаголовок имеет три разновидности:

1. Второстепенный заголовок (bank) набран более мелким кеглем, чем заголовок, и находится между заголовком и текстом сообщения или же справа от основного заголовка.

2. Пояснение к шапке (read-out) отличается от первого тем, что после него нет текста сообщения и что он используется только на первой полосе.

3. Внутритекстовый заголовок (subhead) — для разбивки длинного текста.

Вводный абзац (*англ.* leading paragraph или lead) связывает предшествующие элементы с текстом.

Основные функции такого графического оформления заголовочного комплекса — рекламная функция (привлечение и удержание внимания) информативная, установочная (формирующая у читателя определенную классовую или партийную точку зрения на излагаемый далее материал) и разделительно-ориентировочная.

Определенные модели графической организации текста сложились и в официально-деловом языке. Практически все документы официального характера—заявления, справки, протоколы, дипломатические документы, уставы, инструкции, приказы, уголовные и другие кодексы, коммерческая документация и т. д.— не только строятся по заранее данному образцу, но и имеют определенные правила графического оформления.

Во всех случаях, рассмотренных выше, мы имеем дело со сложившимися традиционными моделями графического оформления текстов, т. е. их можно рассматривать как функционально-стилистические признаки той или иной группы текстов (см. с. 238—241).

Гораздо больший интерес представляют разнообразные способы графического оформления художественных текстов. Мы не будем рассматривать здесь простейшие случаи графического оформления текстов: членение текста на абзацы, главы, разделы, выделение прямой речи и диалога и т. п.; рассмотрим те способы, которые являются стилистически значимыми.

§ 1. Отсутствие сегментации текста

В художественной прозе сложилась и утвердилась традиция сегментации текста на абзацы, которые представляют собой определенные структурно-семантические единства.

В некоторых произведениях писателей XX в., в частности Джеймса Джойса, Уильяма Фолкнера и некоторых других, использована так называемая техника передачи «потока сознания». Эти авторы ставили целью воспроизвести процесс деятельности человеческого сознания как крайне неупорядоченный, строящийся на близких и далеких ассоциациях между образами, процесс причудливого и сугубо индивидуального восприятия объективной действительности в сознании персонажа. Естественно, что это способствовало появлению новых графических средств, отказу от сложившихся традиций графического оформления текста — сегментации текста на абзацы, применение пунктуации, употребления строчных и прописных букв.

Вот монолог Молли Блум из романа Дж. Джойса «Улисс»:

«[...] a quarter after what an unearthly hour I suppose theyre just getting up in China now combing out their pigtails for the day well soon have the nuns ringing their angelus theyve nobody coming in to spoil their sleep except an odd priest or two for his night office the alarmclock next door at cockshout clattering the brains out of itself let me see if I can doze off 1 2 3 4 5 what kind of flowers are those they invented like

stars the wallpaper in Lombart street was much nicer the apron he gave me was like that something only I only wore it twice better lower this lamp and try again so as I can get up early I'll go to Lambes there beside Findlaters and get them to send us some flowers to put about the place in case he brings him home tomorrow today I mean no no [...]

§ 2. Модели сегментации текста

Модели сегментации художественного текста довольно многочисленны и разнообразны. Условно можно выделить **макросегментацию** — членение текста при помощи различных графических средств на части больше, чем абзац, и **микросегментацию** — членение текста на абзацы, которые по своим размерам меньше обычных абзацев и могут состоять даже из одного предложения. Назовем их **микроабзацами**.

Рассмотрим основные способы макросегментации текста. Помимо общепринятых способов сегментации текста на главы, разделы, параграфы в художественном тексте применяются еще два способа членения текста — использование пробелов между крупными отрезками текста и изменение характера шрифта.

Пробел обычно сигнализирует о временном или пространственном переходе от одного эпизода к другому или об изменении плана повествования. Пробел может выполнять и ряд других функций.

Рассказ Г. Бейтса «How Vainly Men Themselves Amaze» при помощи пробелов членится на шесть сцен — знакомство Фрэнка с миссис Палгрейв, вторая встреча с миссис Палгрейв, роман Фрэнка с миссис Палгрейв, поездка с Хэди в ресторан, последний разговор с миссис Палгрейв, последняя встреча с миссис Палгрейв. Отрывки, следующие за пробелом, обычно содержат указание на изменение хода времени: *By the time he had fetched his camera it was nearly half past two [...]; After that, every afternoon, they drove down the coast [...]; Two days later he wandered along the beach, [...]; The following afternoon he saw the familiar smouldering head [...];* и в одном случае на изменение места действия: *As they drove down the coast [...]*.

Текст рассказа Б. Глэнвилла «The Thing He Loves» состоит из последовательных микроабзацев, которые представляют собой реальный или мыслимый диалог между рассказчиком и его собеседниками, и абзацев, передающих или внутреннюю речь, или монолог рассказчика, которая развивает тему, сформулированную в микроабзаце:

How did it feel, John?

It felt terrible. The worst moment in my life. Terrible, it felt. It still does.

It always will. It's going to be with me forever, this; the moment. Sleeping and waking. Dreaming about it. Then waking up, remembering about it. [...]

Has it changed your life in any way, John?

It has changed my life. It's changed it in a lot of ways. One way it changed it, right from the first, was that it wasn't worth living, now. How could I face things? How was I going to face people?

Waking that first morning. [...]

(Изменение плана повествования может сигнализироваться и изменением характера шрифта. В книге А. Милна «Винни-пух» события, происходящие в

сказочном мире, передаются обычным шрифтом. В том случае, когда повествование переключается на изображение рассказчика и его слушателя, текст подается курсивом.

I микросегментация ^{в том} случае, когда предложение графически текста,

оформляется в абзац, повышается его логиче-

МИКРОАБЗАЦ ^{ская} и ^и экспрессивная значимость. Этот прием широко использует Дж. Олдридж в романе «Морской орел». Последовательность микроабзацев, каждый из которых представляет отдельный кадр изображения, может выполнять различные функции. Так, они могут передавать напряженность действия, взволнованность людей как, например, в сцене, где греческие рыбаки и английские солдаты собираются захватить лодки, чтобы бежать из Крита:

«Someone's behind us», Nisus said.

They were at the first of the boats now.

Again the noise behind them.

They were all suddenly running at the same time.

They got to the sudden end of boats. There were three already under way.

И наоборот, последовательность микроабзацев может замедлять действие, изображать картину в статике во всех ее деталях как, например, в описании мертвого греческого партизана Хаджи Михали, где прямое изображение тех или иных деталей его внешности «перебивается» внутренней речью повествователя:

The electric grey hair over the crinkled corners of his black eyes. One eye spread out within his head.

Blown like that.

A Thompson (automatic gun) from three yards like that can do almost anything. It was easy to disintegrate Hadzi Michali from that distance. It did not touch him in the body. Just his head. Which ceased his body going.

And he was lying bent up on his face with no sound and no quickness and no sudden softening.

And no feeling for the genie Sarandaki coming out of him.

And no hate for the Metaxists (Greek fascists).

And no concern about Exa.

No good for the English.

Nothing.

Абзац, являясь структурно-семантической единицей, тем не менее, может быть графически, а следовательно, и семантически расщеплен на отдельные предложения или слова, которые выступают как заместители предложений. Функции графического членения абзаца могут быть различными.

Так, в рассказе Д. Лессинг «Англия против Англии» использование курсива в абзаце указывает на то, что данное высказывание представляет собой внутреннюю речь персонажа, в отличие от внешней речи, представленной обычным шрифтом:

«I can give you sedative and sleeping pills, of course, but that's not going to touch what's really wrong».

«Which is, all this unnatural mixing of the classes. Doesn't do, you know. People should know their place and stick to it. «I'd like some sleep- pills, all the same».

Стилистический эффект в таких случаях обусловлен совмещением двух планов повествования, находящихся в данном случае в контрасте.

В романе «После многих лет» О.Хаксли сатирически изображает публичное выступление доктора Малджа. Бессмысленность и пустота этой речи помимо авторских оценок (которые взяты в скобки) графически отражается как набор

отдельных высокопарных слов, выступающих как знаки предложений. Такое графическое представление речи не только создает сатирический эффект, но одновременно отражает и реакцию слушателей, воспринимающих речь не как осмысленный текст, а как бессмысленный набор слов: The organ was silent. Dr Mulge began his address — began it with a reference, of course, to Mr Stoyte. Mr Stoyte whose generosity... The realization of a Dream ... This embodiment of an ideal in Stone ... The Man of Vision. Without Vision the people perish... But this Man had had Vision ... The Vision of what Tarzana was destined to become... The centre, the focus, the torch-bearer ... California ... New Culture, richer science, higher spirituality ... (Dr Mulge's voice modulated from bassoon to trumpet. From vaseline with a mere flavour of port wine to undiluted fatty alcohol.) But, alas (and here the voice subsided pathetically into saxophone and lanoline), alas ... Unable to be with us today ...A sudden distressing event ... Carried off on the threshold of life [...1.

§ 4. Значащее отсутствие фрагмента текста

В художественной прозе, и особенно в поэзии, встречается стилистический прием, который можно определить как значащее отсутствие фрагмента текста — его можно рассматривать как эквивалент текста. Это понятие, введенное Ю. Н. Тыняновым, обозначает авторские пропуски текста в стихотворении (строки, строфы или ее части) и замену их внеречевыми графическими элементами — обычно строчками точек или проставлением порядковой цифры строфы. Функция эквивалента текста заключается в том, что внешняя фрагментарность предоставляет читателю возможность догадки. Это своеобразное лирическое умалчивание усиливает выразительность стиха. Подобный прием довольно часто встречается в творчестве А. С. Пушкина — «К морю», «Недвижный страж», «Полководец», «Ненастный день потух», «Пропущенные строфы» в «Евгении Онегине». Впервые он был использован в романе Л. Стерна «Жизнь и мнение Тристрама Шенди, эсквайра».

Приведем в качестве иллюстрации использование эквивалентов текста в стихотворении А. С. Пушкина «К морю»:

В этом стихотворении XIII строфа читается обычно следующим образом:

Мир опустел... Теперь куда же Но эта строфа, будучи уже со- Меня б ты вынес,
океан? вершенно готовой, подверглась из-
Судьба людей повсюду та же? менениям: в тексте 1824 года и в Где благо, там
уже на страже прижизненных изданиях 1826 и Иль просвещение, иль тиран.
1829 года Пушкин оставляет только два слова, а затем следовали три с
половиной строки точек:

Мир опустел..... Ю. Н. Тынянов полагает, и, на
..... наш взгляд, совершенно справед-
..... ливо, что пропуск строк обуслов-
..... лен не требованиями царской цензуры и не
их «нехудожественно- стью», а определенным творческим замыслом: возникло
тонко выдержанное подобие строфы. Точки здесь не намекают даже отдаленно
на семантику текста и его звучание, и все же они свидетельствуют о многом
невывысказанном поэтом, что позволяет рассматривать отсутствие текста
эквивалентом текста. Эквиваленты текста используются также для усиления
динамики стиха [105, 43—51].

В качестве эквивалентов фрагментов текста могут выступать и пропуски отдельной строки, как, например, в «Северных эллегиях» А. Ахматовой:

§ 5. Транспозиция графической модели текста

Аналогичный стилистический Я не в свою, увы, могилу лягу. прием встречается
и в прозе —

..... пропуск в тексте, маркирован-
Но если бы откуда-то взглянула ный многоточием во всю строку, Я на свою
теперешнюю жизнь, обычно указывает не только на Узнала бы я зависть
наконец... временной разрыв в повествовании, но и на то, что автор сознательно
о чем-то умалчивает, предоставляя свободу читательскому воображению:

But the real delight was the lush countryside — and Priscilla. Priscilla was the
Hambies* daughter, almost exactly George's age, and between those two was a
curious, intense, childish passion. She was very golden and pretty — much too pretty,
for it made her self-conscious and flirtatious. But the passion between those two
children was a genuine thing.

For quite three years George was under the influence of his passion for Priscilla,
never really forgot her, always in a dim, dumb, subconscious way felt the frustration.
... (R. Aldington).

Как уже отмечалось, в официальной, деловой и поэтической речи
сложились определенные модели графического оформления текста.
Графическое оформление данных текстов является стилевым признаком — оно
помогает читателю безошибочно отнести тот или иной текст к определенному
жанру, типу текста или функциональному стилю (см. об этом главу VIII). В
юмористических целях автор иногда использует сложившуюся модель
графического и логического оформления официально-делового текста, сохраняя
ее внешние, в первую очередь графические, признаки — сегментацию текста на
параграфы, использование строчных и прописных букв, сокращения, систему
отсылок и др., но в то же время видоизменяя их. В книге А. Милна о Винни-
пухе один из героев — Кролик, обеспокоенный появлением на их территории
Крошки Ру и его матери Кенги, составляет «План похищения Крошки Ру»,
имеющий все признаки официального документа, но, разумеется, все они
служат пародийным, юмористическим целям:

PLAN TO CAPTURE BABY ROO

1. *General Remarks.* Kanga runs faster than any of Us, even Me.
2. *More General Remarks.* Kanga never takes her eye off Baby Roo, except when he's safely buttoned up in her pocket.
3. *Therefore.* If we are to capture Baby Roo, we must get a Long Start, because Kanga runs faster than any of Us, even Me. (See 1).
4. *A Thought.* If Roo had jumped out of Kanga's pocket and Piglet had jumped in, Kanga wouldn't know the difference, because Piglet is a Very Small Animal.
5. Like Roo.
6. But Kanga would have to be looking the other way first, so as not to see Piglet jumping in.
7. See 2.
8. *Another Thought.* But if Pooh was talking to her very excitedly, she *might* look the other way for a moment.
9. And then I could run away with Roo.
10. Quickly.
11. And Kanga wouldn't discover the difference until Afterwards.

§ в. Особые случаи графической организации текста

В поэзии изредка применяется особый прием организации графического

оформления текста — стихотворение печатается таким образом, что весь текст имеет очертание какой-либо фигуры — звезды, креста, вазы, сердца, пирамиды и т. д. Изобретателем этой зрительной формы стиха считается древнегреческий поэт Саммий Родосский. В русской поэзии удачные стихи в виде опрокинутых треугольников написал

А. Апухтин, в виде пирамиды — В. Брюсов. Однако в этих стихотворных опытах графическая форма текста никак не связана с его содержанием и поэтому не может рассматриваться как стилистически значимая.

Более интересны довольно редкие случаи, когда графическая фор-

ма текста или его фрагмента связана с содержанием: в этом случае мы сталкиваемся со стилистическим приемом, который можно условно определить как графопись (по аналогии со звукописью) или графе-мопись, т. е. такой способ презентации текста, который не только описывает некий объект или процесс, но и изображает его.

Так, в книге Л. Кэрролла «Алиса в стране Чудес» есть рассказ Мыши о хвосте — широко известный в английской литературе пример стиха, напечатанного таким образом, что его внешний вид (хвост) походит на то, что составляет его содержание (см. L. Carroll. «Alice's Adventures in Wonderland. M., 1979, с. 63).

В книге А. Милна есть эпизод, в котором Винни-пух пытается залезть на высокое дерево, чтобы полакомиться медом. Высота дерева и усилия Винни-пуха отражены и в графической форме данного абзаца:

<p>and he take > flying it»</p>	<p>climbed shall really to and as I never</p>	<p>this «If is i</p>
--	---	------------------------------

В другом эпизоде, описывая путешествие по-rosenka Пятачка в сумке кенгуру Кенги, кото- and рая мчалась огромными скачками, автор пере- he дает и изображает мысли и ощущения Пятачка climbed не только словесно, но и графически:

<p>he climbed he sang a little song to himself</p>	<p>Графические средства стилистики и способы их использования, которые были изложены выше, являются наиболее распространенными и не охватывают все случаи употребления графических средств. Это связано с тем, что данный материал еще не подвергался специальным исследованиям. Исследование графических средств стилистики может стать интересной темой для научных работ.</p>
--	--



Глава III Стилистическая морфология

Раздел I. ПОНЯТИЕ ВЫРАЗИТЕЛЬНОГО СРЕДСТВА И СТИЛИСТИЧЕСКОГО ПРИЕМА НА МОРФОЛОГИЧЕСКОМ УРОВНЕ

Прежде чем перейти к рассмотрению, как реализуются понятия выразительного средства и стилистического приема на морфологическом уровне, рассмотрим основные единицы морфологического уровня. Основной единицей морфологического уровня является морфема. Существует множество определений данной единицы. Одно из наиболее устоявшихся определений трактует морфему как наименьшую значимую единицу языка, которая может быть выделена в слове. Это определение предполагает выделение двух типов морфем — корневых и аффиксальных, причем морфология рассматривает в первую очередь формы, функции и значение аффиксальных морфем. Аффиксальные морфемы в свою очередь делятся на словообразовательные (типа *to work — worker, to read — readable, name — namely, workman — workmanship*) и формообразующие (типа *boy — boys; live — lived, is living — has lived*). В связи с тем, что словообразование представляет собой отдельный аспект языка, отличный от морфологии, в данной главе рассматриваются стилистические функции только формообразующих морфем. По своему характеру формообразующие морфемы делятся на синтетические (*boys, lived, comes, going*), аналитические (*has invited, is invited, does not invite*), использующие чередование корневой гласной (*write — wrote, meet — met*) и супплетивные (*go — went*).

Формообразующие морфемы функционируют не самостоятельно, а в составе слов, образуя словоформы, выражающие различные значения грамматических категорий — числа, падежа, определенности/не определенности у существительных, лица, числа, залога, времени, вида, наклонения у глаголов и т. д.

Как уже отмечалось, выразительное средство существует в языке благодаря наличию денотативного и коннотативного значения элементов языка, которые проявляются в синонимической парадигме. В этом аспекте существует принципиальное различие между словом и словоформой. Слово обладает прежде всего денотативным, предметно-логическим значением, на которое могут наслаиваться различные коннотативные значения. Эти коннотативные значения могут проявляться в слове и вне контекста — сравним: *писатель* и *писака, рысак* и *кляча*, *writer* и *scribbler, charger* и *jade*, что предопределяет или может предопределить их употребление в речи. Значение грамматической формы вне контекста, в парадигме, имеет только денотативное значение. Вне речи, вне контекста грамматическая форма не может быть квалифицирована как стилистическая, эмоциональная или экспрессивная.

Языковые (или парадигматические) синонимы на морфологическом уровне весьма немногочисленны, и только некоторые из них образуют[стилистические оппозиции с маркированными и немаркированными членами. К их числу можно отнести формы настоящего и прошедшего времени общего вида и противопоставляемые им маркированные по значению интенсивности

аналитические формы этих категорий с эмфатическим глаголом do (He came — He did come, He lives — He does live), синонимические формы императива (Come! — Do come!), синонимический параллелизм обычных форм императива и их стилистически маркированных коррелятов с выраженным субъектом (Don't forget — Don't you forget) и некоторые другие. Таким образом, система выразительных средств в области морфологии в английском языке довольно бедна, что обусловлено прежде всего его преимущественно аналитическим строем.

Однако бедность системы выразительных средств на морфологическом уровне компенсируется возможностью широкого использования стилистических приемов, под которыми понимают намеренный сдвиг в сложившейся дистрибуции единиц речи, в данном случае морфем и словоформ. Здесь можно различить два случая:

а) Стилистический прием возникает в результате нарушения при-я вычной сочетаемости морфем в составе слова. (Так, например, некое-е рые неисчисляемые существительные — sand, water, time могут в определенных случаях принимать нехарактерные для них окончания мн. числа sands, waters, times, в результате чего данные формы приобретают не только значение множественности, но и экспрессивное значение. Еще пример: глаголы со значением чувственного восприятия — to see, to know, to feel обычно не употребляются в формах длительного вида, но когда они встречаются в данной форме, т. е. приобретают нехарактерный для них суффикс -ing, они выражают не только значе-ние длительности, но и экспрессивное значение интенсивности действия: I am seeing a good many churches on my way south (L. Hartley). Экспрессивное значение интенсивности в формах длительного вида могут выражать и другие глаголы. Так, журнал *English Language Teaching* сопоставляет два предложения — разговорное: If you are dining out very often there isn't the time to study official papers и более книжное: If one dines out very often, one has, alas, no time left to study state documents adequately, отмечая, что разговорный стиль первого предложения создается, в частности, вследствие употребления глагола to dine в форме длительного вида.

б) Стилистический прием создается нарушением контекстуальной! дистрибуции, в результате употребления некоей словоформы в несвоей/ ственном ей контексте, где она приобретает несвойственное ей значение. Это явление называется транспозицией формы. В академической грамматике русского языка говорится, что «помимо своего общего, наименее конкретизированного значения, определяющегося значением словоформы в парадигме [...] и условно называемого парадигматическим, словоформы располагают рядом значений, которые, основываясь на этом значении, реализуются в определенных синтаксических условиях, [...]». Наличие у словоформы таких значений допускает возможность ее транспозиции, т. е. переноса словоформы в сферу действия другого грамматического значения, напр., употребление форм настоящего времени в значении прошедшего времени, [...] форм мн. числа вместо ед. числа» [46, 317]. Иными словами, транспозиция — это перенос словоформы в несвойственный ей контекст или в несвойственную ей сферу действия грамматического значения.

Таким образом, стилистический прием на морфологическом уровне возникает или в результате изменения синтагматической последовательности морфем в контексте слова, или в результате изменения синтагматической последовательности словоформ в контексте предложения.

Раздел II. СТИЛИСТИЧЕСКИЕ ПРИЕМЫ ИСПОЛЬЗОВАНИЯ СУЩЕСТВИТЕЛЬНЫХ

§ 1. Стилистические приемы использования инвариантного значения предметности

Инвариантным грамматическим значением существительных является значение предметности, которое реализуется в грамматических категориях числа, падежа, определенности/неопределенности. Эти значения существительных могут быть использованы в стилистических целях.

Грамматическое значение предметности существительных противопоставляется грамматическому значению качества прилагательных, значению процессуальности глаголов и значению признака действий наречий. Различие данных значений создает возможность транспозиции между частями речи, в результате чего значения качества, процессуальности, признака могут быть переданы существительными.

Транспозиция возможна не только между частями речи, но и между различными лексико-грамматическими разрядами существительных. Лексико-грамматический разряд определяется как класс лексических единиц, объединенных общим лексико-грамматическим значением, общностью форм, в которых проявляются присущие этим единицам грамматические категории, общностью возможных слов-заместителей, а в некоторых случаях и определенным набором суффиксов и моделей словообразования.

В зависимости от указанных выше признаков нарицательные существительные английского языка можно разделить на следующие разряды:

- 1) существительные, обозначающие **на з в а н и е л и ц** (person, doctor, father);
- 2) одушевленные существительные, обозначающие **ж и в ы е с у - щ е с т в а**, реальные или фантастические (angel, ass, bird, devil);
- 3) единично-собираательные существительные (family, party);
- 4) чисто собирательные существительные (mankind, peerage);
- 5) существительные, обозначающие **на з в а н и я е д и н и ц и з м е р е н и я** (mile, month);
- 6) вещественные существительные (matter, meat, steel);
- 7) отвлеченные существительные (bigness, clarity).

Стилистические приемы использования инвариантного значения предметности могут создаваться двумя способами. Первый, более простой, состоит в том, что в синтаксической конструкции с однородными членами и в конструкции *is N₂* повторяются одни и те же слова. Это характерно для существительных, обозначающих **на з в а н и я л и ц** (типа *boys are boys, and girls are girls*); **на з в а н и я е д и н и ц и з м е р е н и й** (*miles upon miles, day after day*); *Christie was on a raft for ages and ages* (S. Barstow). Возможен повтор слова любого лексико-грамматического разряда: *Money is money. After all three hundred pounds is three hundred pounds* (A. Christie).

Второй случай состоит в том, что однородные члены и члены конструкции *N_x is N* замещаются существительными разных лексикограмматических разрядов. Наиболее широкой валентностью в этом отношении в позиции *N_i* обладают существительные, обозначающие **на з в а н и я л и ц**, которые могут сочетаться

с одушевленными существительными: (*He is an ass, a fox, a lion, an ape*). *He is^a a devil with the women* (S. Barstow). *Women are funny creatures* (A. Christie);

с существительными, обозначающими **на з в а н и я п р е д м е - т о в**: (*a spoon, a log*). *You were meat for a floozy (flossy)* (J. Cary). *Phyllis was the key to the problem* (J. Cary);

и с отвлеченными "существительными: He would be -a great success in America (J. Collier). These girls are an awful responsibility (H. Bates).

Во всех этих случаях N_2 подвергается метафорическому переосмыслению (более подробно см. главу VI).

Возможны случаи сочетания отвлеченных существительных с собирательными (time is money), существительных, обозначающих названия событий и предметов, с отвлеченными существительными (Parties were a bore (J. Cary). That (a photo) ought to be a beauty (H. Bates). Остальные возможные виды транспозиции между разными лексикограмматическими разрядами менее распространены. Обычно в позиции N_j и N_a выступают существительные одного лексико-грамматического разряда: The uneasiness grew to a climax; affection was a matter of course (J. Cary). They had turned the wheatfields into cemeteries (R. Aldington).

§ 2. Стилистические приемы использования значений категории числа

В английском языке, как и в большинстве других языков, грамматическая категория числа образуется двумя значениями — единственным и множественным, которые по-разному реализуются в разных лексикограмматических разрядах. В оппозиции форм ед. число : мн., число последняя является маркированной, и поэтому возможности использования множественного числа в стилистических целях шире.

Однако и формы единственного числа в определенном контексте у могут приобретать стилистическую значимость. Форма единственного

числа по своим синтаксическим связям может соответствовать значению множественного числа. Так, словоформы единственного числа могут обозначать множество однородных предметов. Иногда они выражают не значение совокупности всех однородных предметов, а значение какой-то их части, группы — to keep chick, cattle, to shoot duck, to hunt pig (ср. в рус. «ловить рыбу», «бить зайца», «ходить на медведя», «охотиться на кита»).

Это явление используется в художественной литературе как стилистический прием, позволяющий достичь большей выразительности, поскольку значение единственного числа обладает способностью достигать большей степени отвлеченности, передавать не предметную, а понятийную соотнесенность: [...] By God they were soldiers. The *Old Hun* was a soldier. But they were cooked too. They were all cooked, a *The Old Hun* would come down through the Trentino, and cut the railway at Vicenza and then where would the Italians be (E. Hemingway).

Аналогичное явление наблюдается и в русском языке: «Глубокий сон во стане шведа» (А. Пушкин). «Слева наши, справа наши /не отстать бы на ходу/ немец кухни с теплой кашей/второпях забыл в саду» (А. Твардовский).

Рассмотрим употребление форм множественного числа в стилистических целях. В этих случаях создание стилистического приема обуславливается нарушением обычной сочетаемости морфем в составе слова присоединением окончания множественного числа к существительным, которые данное окончание обычно не принимают.

Стилистический прием может создаваться путем присоединения окончания множественного числа к именам собственным. Сюда не относятся случаи, когда форма множественного числа обозначает совокупность членов одной семьи: the Forsytes, the Smiths; имеются в виду случаи, когда она обозначает такие совокупности, как народ, нация: The real war of the world was not between the *Bill Davidsons* and the *Jean Duvals* and the *Hans Müllers* [...] (т. е. англичанами, французами и немцами). Стилистический эффект усиливается тем, что в дальнейшем повествовании эти же имена собственные употребляются уже в единственном числе: [...] What *Bill Davidson* and *Jean Duval* and *Hans Müller* ought to do was to stop blowing each other to hell (R. Aldington).

Стилистический прием с использованием формы множественного числа существительных, обозначающих названия лиц, и существительных, обозначающих названия предметов и событий, обычно не возникает, но в предложениях с однородными членами в форме множественного числа он может возникать в результате повтора: He could see the intricate white pattern of trenches, the ruined village lying like smashed toys, the dark main roads straight as ruled lines (R. Aldington); Men, pals, red plush seats, white marble tables, waiters in white aprons. Miss Moss walked through them all (K. Mansfield).

При употреблении форм множественного числа единично-собираательных существительных типа family, party, band, draft и др. стилистический прием, как правило, не образуется. Однако если эти существительные выступают в функции подлежащего с употреблением

соответствующей формы глагола-связки, имеется возможность определять значения данных существительных, обозначающих или не р а с- ч л е н е н н у ю группу — The draft *was* already marching raggedly, или р а с ч л е н е н н у ю группу — The draft *were* in full marching order; the draft *were* amazed (R. Aldington).

Существительные, обозначающие названия вещества, в форме множественного числа, которую они, как правило, не образуют, могут употребляться в значении «разные сорта данного вещества»: oils, sugars, coffees, flours: There is marked difference in quality between these coffees (English Language

§ 3. Стилистические приемы использования

Teaching) (ср. в русл. «масла», «бензины», «смазки»). Стилистического значения они не имеют. В данном случае можно говорить лишь о функционально-стилистическом значении, поскольку эти формы употребляются в определенных сферах общения.

Вещественные существительные могут употребляться в формах множественного числа с целью создания определенного экспрессивного эффекта, обозначая «большое количество»: the waters of the Atlantic; A Daughter of Snows (название рассказа Дж. Лондона), sands of Africa. В этом случае форма множественного числа, как писал

В. В. Виноградов, имеет усилительное значение «не числового, а интенсивно-качественного характера» [134, 155], выражая не количество в обычном смысле, а протяженность. Такое применение форм множественного числа придает предложению особый экспрессивный характер.

Употребление отвлеченных существительных в форме множественного числа, в связи с тем что они, как правило, форм множественного числа не образуют, обычно создает стилистический прием. Здесь можно выделить два случая. Во-первых, формы множественного числа могут образовывать существительные, обозначающие явления природы — в этом случае они выражают значение интенсивности, длительности, \ noBfopfleMOCTH^—'mists, frosts, rains, winds (ср. в рус.— холода, дож- \ ди, Туманы; морозы): In winter there were great snows (H. Bates); It/ was a bitter cold winter, with long, hard frosts and heavy gales (R. Stevenson).

Во-вторых, форму множественного числа могут принимать и абстрактные существительные. В этом случае они приобретают значение множественности и одновременно интенсивно-качественное значение: At this very spot (...) Megan must have stood outlined against the sky when he has first caught sight of her. Of all queer coincidences!; The situations she doesn't succumb to would freeze your blood; I simply hated the idea of being cast out of his affections (J. Galsworthy).

Стилистический эффект усиливается в том случае, когда в предложении имеется цепочка абстрактных существительных: Oh! Winfrid has emotions, hates, pities, wants at least, sometimes (J. Galsworthy)!

В качестве отдельного стилистического приема можно отметить случаи интенсификации значения множественности у различных разрядов существительных! «Money? I've got money. Lots of money».. He thrust his hand into his pocket and dragged out a fistful of notes. «Look — lots of money» (S. Barstow); I...] he and his mother apparently always ate mountains and mountains of langoustines (H. Bates).

Вопрос о наличии категории падежа в современном английском языке является весьма сложным. Одни исследователи полагают, что в английском языке имеется два падежа — общий и притяжательный, другие утверждают, что категории падежа не существует вообще, третьи — что количество падежей в английском языке достаточно велико [130, 41—47]. Не вникая в подробности этого весьма сложного вопроса, ограничимся положением, что в современном английском языке существует категория поссесивности, которая реализуется аналитическими формами!^ of N₂ и Nj's N₂. Формант's является многозначным, он может выражать значение родительного обладания (John's toy), субъективного родительного (John's death), объективного родительного (John's robbery), причем в последнем случае возможна двузначность — John's robbery может обозначать и то, что Джон был объектом грабежа, т. е. Джона ограбили, и субъектом грабежа, т. е. Джон ограбил; локального родительного (a mile's walk, the area's industrial structure) и темпорального родительного (a week's absence, last week's congress).

Хотя формант 's обычно сочетается с существительными, обозначающими названия лиц, с существительными одушевленными не лиц, единично-собирательными (government's policies, Party's committee, movement's aims), собирательными (mankind's past), с существительными, обозначающими названия единиц измерений (today's meeting, winter's dispute, last months' event), в современном употреблении нередко встречается формант 's с существительными неодушевленными (verb's object, kitchen's work, the plan's failures, Shell's stations) и с существительными отвлеченными (music's voice, art for art's sake). Формант 's обычно присоединяется к слову, но возможны случаи присоединения его к словосочетанию: the king of England's brother, the man I saw yesterday's son или даже к предложению: The blonde I had been dancing with's name was Bernice — Crabs or Krebs (J. Salinger).

Таким образом, сфера употребления форманта 's и его сочетаемость в современном английском языке постоянно расширяется, в связи с чем стилистическая значимость словоупотреблений, примеры которых были приведены выше, уплачивается, и оппозиция форм N_x of N_2 и N_1 's N_a не носит стилистическоТ^Гхарактера: the arms of Fleur — Fleur's arms. Только в отдельных случаях употребление N_x of N_a имеет более официальный или торжественный характер, чем N_1 's N_2 , так, сравним: Charter of the United Nations — the United Nations' Charter; the president of Cuba — Cuba's president. Форма N_a 's N может приобретать стилистическое значение главным образом в случае олицетворения, персонификации (см. главу VI): England's military greatness, the world's closed door; indubitable frieze of heaven's^ meditations; death's utter wound; the bright annoy of friendship's acid wine (S. Crane).

§ 4. Стилистические приемы использования

Проблема артикля в английском языке более сложная, чем в русском языке. Нет единого мнения о природе, функциях и семантике артикля среди грамматистов. Не вникая в подробности этих весьма сложных и специфических проблем, мы будем придерживаться точки зрения, в соответствии с которой в современном английском языке существует грамматическая категория определенности/неопределенности, которая выражается совокупностью детерминативов, прежде всего аналитическими артиклевыми и безартиклевыми формами существительных, а также притяжательными, указательными, неопределенными местоимениями и некоторыми другими словами. Ядро этой системы составляют артикли. Таким образом, артикль рассматривается не как отдельное слово и, тем более, не как отдельная часть речи, а как аналитический формант (морфема или вспомогательное слово, аналогичное по статусу вспомогательным глаголам в формах типа *shall come, has done, is doing*), присоединяемый к существительным и придающий им значение неопределенности и новизны (рематическое значение) в случае употребления неопределенного артикля, и значение определенности и новизны (тематическое значение) в случае употребления определенного артикля. Значение отсутствия артикля, или нулевой артикль, рассматривается как случай нейтрализации значения определенности/неопределенности у существительных во множественном числе и как особые случаи формоупотребления существительных в единственном числе. Таким образом, между артиклем и существительным создается семантическая связь, влияющая на значение существительного и уточняющая дополнительные смысловые оттенки последнего. Являясь детерминативом, артикль зависит от вводимого им в текст существительного, но семантико-стилистическая роль существительного как выразителя основного значения может меняться в зависимости от формы детерминатива.

Артиклевые и безартиклевые формы слова широко используются в стилистических целях. Стилистический эффект использования данных форм достигается двумя путями — или нарушением обычной сочетаемости морфем в составе слова, или нарушением сложившейся (нормативной) сочетаемости данных форм существительных в контексте высказывания (транспозиция).

Рассмотрим вначале первый случай. Как известно, имена собственные в английском языке обычно употребляются без артикля. Однако возможны случаи употребления их как с определенным, так и с неопределенным артиклем (случаи типа *the Forsytes* сюда не входят).

Неопределенный артикль с именами собственными чаще всего указывает на неизвестность лица говорящему и имеет значение «некий». He said: «You have not, then, had *a Captain Curtis* staying here?» (A. Christie); When the door of the pub had closed behind him the woman said: «*Now a Tommy Flynn*» (S. Barstow).

Употребление неопределенного артикля с именами собственными в определенных контекстах может иметь оценочное значение — как положительное: If I were a sculptor I... I should choose Mr Neil Gibson as my model. His tall, gaunt, craggy figure had suggestion of hunger and rapacity.

An Abraham Lincoln keyed to base uses instead of high ones would give some idea of the man (A. Conan Doyle), так и отрицательное: Bosinney's uncle by marriage Baynes, of Baynes and Bildeboy, *a Forsyte in instincts if not in name*, had but little that worthy to relate of *my brother-in-law* (J. G. I. worthy).

Определенный артикль с именами собственными указывает на некое временное или постоянное качество лица, о котором идет речь: He was too proud to creep back to *the treacherous Clare* (J. Cary); You are not *the Andrew Manson* I married (A. Cronin); Miss Lemon, *the efficient Miss Lemon*, had let him down (A.

Christie).

Существительные, обозначающие единичные предметы — the earth, the sky, the sun, употребляются, как правило, с определенным артиклем, однако возможны случаи употребления их с неопределенным ар- / тиклем, в результате чего они приобретают значение «один из многих (возможных)»: *A moon was up, had severed all connection with the chimney pots of distant houses* (A. Sillitoe) и без артикля: *A gleam of sun had come, sharpening to his hurrying senses all the beauty of the afternoon* (J. Galsworthy).

Возможны случаи употребления неопределенного артикля с вещественными и отвлеченными существительными в целях достижения большей конкретности («you are *a marvelous colour*» (речь идет о цвете загара), «Well, it's *art*. I take it gently» (H. Bates). Или сравним: *Lose life and one would lose nothing again for ever* (G. Greene) *take* her away from this hateful country and go somewhere to start a new life (D. Parker). Неопределенный артикль с такими существительными также часто используется при перечислении: [...] there was a more than ordinary groomed look, an alert, inquisitive assurance, a brilliant respectability (J. Galsworthy).

Рассмотрим теперь второй случай — стилистическую транспозицию артиклевых форм существительного или их употребление в несвойственном им контексте. Сущность стилистического использования артиклевых и безартиклевых форм существительного заключается в том, что предметы и явления, о которых идет речь в повествовании, могут репрезентовать говорящим как уже известные слушателю. Этим достигается большая наглядность, живость и конкретность образов повествования. Сопоставим одно из описаний в романе Дж. Голсуорси «Человек — собственник»: *There lived a mistress who would have dwelt daintily on a desert island, a master whose daintiness was, as it were, an investment, cultivated by the owner for his advancement, in accordance with the laws of competition*» с экспозициями рассказов Э. Хемингуэя. У Голсуорси традиционная манера введения в повествование предметов и явлений, обозначаемых существительными с неопределенным артиклем. У Хемингуэя они вводятся в начальных предложениях с определенным артиклем: *At the lake shore there was another rowboat drawn up. The two Indians stood waiting (Indian Camp). In the fall the war was always there, but we did not go to it any more. It was cold in the fall in Milan and the dark came very early. Then the electric lights came on, and it was pleasant along the streets looking in the windows (In Another Country).*

Таким же образом строятся экспозиции рассказов *The Doctor and the Doctor's Wife*, *The Battler* (Chapter VI) *Now I Lay Me* и др. 2 Употребление безартиклевых форм, кроме случаев упомянутых /Быше, может диктоваться требованиями создания специфического / ритмического рисунка при перечислении: [...] a semi-skilled worker [[...] I has washing machine, frige, etc., plus a fairly respectable newish 4 Cortina (Morning Star).

Раздел III. СТИЛИСТИЧЕСКИЕ ПРИЕМЫ ИСПОЛЬЗОВАНИЯ ПРИЛАГАТЕЛЬНЫХ

§ 1. Стилистические приемы использования инвариантного значения качества

Инвариантным грамматическим значением прилагательных в современном английском языке является значение качества. Значение качества неразрывно связано с оценкой, а посредством нее — с эмоциональностью и экспрессивностью. Этот фактор уже сам по себе свидетельствует о значительной роли прилагательных в системе стилистических ресурсов языка. В отличие от

существительных прилагательные не обладают совокупностью грамматических категорий, единственная грамматическая категория прилагательных — категория сравнения, однако и она некоторым¹Слѣдователями рассматривается!«^ словообразовательная. Ряд слов типа dark — darker — the darkest рассматриваются ими не как формы одного слова, а как разные слова. Мы будем придерживаться традиционной точки зрения, рассматривая степени сравнения прилагательных как грамматическую категорию.

Отсутствие или почти полное отсутствие грамматических категорий обуславливает то обстоятельство, что прилагательные имеют обширное синонимичное поле не только внутри совокупности самих прилагательных, но и с единицами более высокого уровня — словосочетаниями Семантическое, а следовательно, и стилистическое различие между прилагательными и его синонимичными эквивалентами на уровне словосочетаний довольно существенно. Семантико-грамматическим инвариантом имени прилагательного является значение качества, в его эквивалентах это основное значение обогащается вторичными дифференциальными признаками — качественно-оценочными оттенками или оттенками субъективной оценки. Эти эквиваленты передают более тонкие или более характерные признаки, чем само прилагательное [91, 44].

В описаниях, особенно в экспозиции произведений художественной литературы, используются комбинации различных способов обозначения качества, что делает описание наглядным, выразительным и, самое главное, создает определенную атмосферу произведения, придавая ей эмоциональную тональность. Сопоставим в этом аспекте начало двух рассказов: On a December evening just three weeks before Christmas, after an uneasily mild day that had died in a darkening flush of violet twilight, Christie Wilcox came down to Gressley to look for his long-lost pal, Tommy Flynn (S. Barstow, The Search for Tommy

Flynn) и The sand on the seaward side of the dunes glittered like fine white sugar in the sun. A plastic ball, in white and yellow stripes, rolled softly and with deceptive slowness from one dry turf of dune-grass to another, not at all unlike a big bored snail, until suddenly a sharper gust of breeze caught it and tossed it bouncing high across the shore (H. Bates, How Vainly Men Themselves Amaze). Авторы употребляют различные прилагательные и их эквиваленты не только для рельефности описания, но и для создания эмоциональной тональности тревоги, в первом случае, и эмоциональной тональности спокойствия, безмятежности, во втором.

§ 2. Стилистические приемы использования степеней сравнения

Ядром функционально-семантического поля сравнения являются синтетические, аналитические и супплетивные формы степеней сравнения. Наличие их позволяет выразить практически любую степень качества положительной или отрицательной оценки: bad — worse — the worst; good — better — the best.

Случаи образования стилистических приемов за счет нарушения обычной сочетаемости морфем в составе форм, выражающих степени сравнения, довольно редки. Для иллюстрации обычно приводится пример из Льюиса Керролла: «*Curiouser and curiouser!*» cried Alice (she was so much surprised that for the moment she quite forgot how to speak good English), где неграмматичность формы отмечается самим автором не как средство создания стилистического приема, а как следствие волнения Алисы. Подобная неграмматичность наблюдается и в другом примере детской речи: I wanted to bring the crab but Heidi and June said it was too dead (H. Bates).

Приведенный ниже пример является, пожалуй, единственным, где подобное употребление создает стилистический прием: You cannot be deader than the dead (E. Hemingway).

Для текстов современной англоязычной рекламы подобное «нестандартное» образование является довольно характерным явлением. Так, в рекламных текстах встречается образование форм превосходной степени от относительного прилагательного — the most Italian car, от V_i причастия I — the pleasingest gin.

Значение сравнения может выражаться не только морфологическими, но и лексическими, и синтаксическими средствами. К числу лексических средств следует отнести некоторые прилагательные типа junior, senior, в которых семантика сравнения заложена в их лексическом значении. Сюда же следует отнести и использование суффикса -ish, который при добавлении к основе прилагательного образует наряду с обычными эмоционально-нейтральными вариантами — brown — brownish, указывающими на наличие небольшой степени определенного качества, модальные «тактичные» окказиональные слова, если говорящий не хочет говорить слишком прямо, резко или категорично: Her features were rather mannish and her skin was weatherbeaten (S. Maugham).

К синтаксическим средствам выражения значения сравнения следует отнести формы так называемого сравнительного элитива. Наряду с обычной формой превосходной степени, выражающей высшую степень качества: It was the easiest time of their lives (S. Wilson), в этом же значении в определенных контекстуальных условиях могут употребляться формы сравнительной степени: «Look at her sitting there. Doesn't she make a picture? Chardin, eh? I've seen all the most beautiful women in the world; I've never seen anyone more beautiful than Madam Dirk Stroeve» (S. Maugham).

§ 3. Некоторые способы усиления значения качества

В бытовой речи, в художественной литературе для усиления значения качественной характеристики, для выражения эмоциональности и экспрессивности высказывания употребляются различные стилистические приемы, заключающиеся в установлении определенных синтагматических отношений между прилагательными в атрибутивной цепочке. Наиболее характерные и частотные из них следующие:

1) повтор одного и того же прилагательного в любой форме степени сравнения: It was the *bestliest* thing that ever happened to him — *bestliest* thing that had ever happened to any fellow (J. Galsworthy).

2) использование прилагательных в оксимороне: [...] he had been an evil influence to others, and had experienced a terrible joy in being so (O. Wilde). Иногда эмфатичность оксиморона усиливается повтором: If you don't mind me saying so, Mrs Dersingham», said Major Trape, «this omlette's awf'ly good, awf'ly good» (J. Priestley).

3) экспрессивное значение прилагательных усиливается при употреблении в эмфатических конструкциях: «What a perfectly loathsome idea, Mattie! What a foul mind you have!» (J. Priestley).

4) повтор прилагательных с одним и тем же словообразовательным суффиксом: She had broad snub nose, a little round mouth that was nearly always open, and greyish-greenish-bluish eyes set rather wide apart (J. Priestley).

5) нанизывание ряда прилагательных-определений к одному существительному: Such was the background of the wonderful, cruel, enchanting, bewildering, fatal great city (O. Henry); His cool, white, flowerlike hands, even had a curious charm (O. Wilde).

6) повтор однокорневых прилагательных, занимающих разную позицию и выполняющих различную функцию в предложении: The bluest blue in Europe. Portugal offers you the new priceless thing remaining that no money anywhere guarantee. Anywhere else. The warm hospitality of a wonderful people, the refreshing charm.

Раздел IV. СТИЛИСТИЧЕСКИЕ ПРИЕМЫ ИСПОЛЬЗОВАНИЯ МЕСТОИМЕНИЙ

Инвариантное грамматическое значение местоимений состоит в том, что они указывают[^] на лицо или предмет или на их качество, не называя их. Высокая степень абстрактности данного значения ведет к тому, что, в отличие от прилагательных и существительных, оно само по себе относительно редко используется в стилистических целях.

Однако такие случаи в силу их низкой частотности являются особенно выразительными. Обычно местоимения используются для вторичной номинации лица или предмета, который уже известен слушателю или читателю из предыдущего контекста или всей ситуации общения: *Mary was like a large dark moth. She had the same texture of softness* {D. Garnett). Стилистические приемы с использованием инвариантного грамматического значения местоимений могут обуславливаться тем, что местоимения указывают на лицо или предмет еще не названное, неизвестное, представляя его известное, знакомое. Этот прием шире используется в рассказах «A Very Short Story», где герой в тексте рассказа обозначается только как *he*. «In Another

Country», «Now I Lay Me», «The Revolutionist» и многих других. Иногда происходит усиление данного приема путем употребления в первом предложении экспозиции произведения личного местоимения и определенных артиклей как, например, в рассказе А. Кристи: «Anything of interest this morning, Miss Lemon?» he asked as he entered the room the following morning, где и пока безымянный и неизвестный «он», и место, и время действия представлены как нечто хорошо известное и знакомое.

Использование этого стилистического приема преследует одновременно несколько целей. Во-первых, он сразу вводит читателя в гущу событий, представляя неизвестные лица и предметы как уже известные, знакомые. Во-вторых, в синонимичный ряд, все члены которого обозначают предмет, лицо или субстанцию, должны быть включены и местоимения. В определенных контекстах местоимения, особенно при первичной номинации, «выглядят» явно фамильярнее, чем имена собственные или иной узуальный способ номинации с помощью существительного [48, 170]. Таким образом, употребление местоимений в таких случаях указывает на близость, доверительную интонацию между автором и читателем, читатель как бы «включается» в беседу со знакомым собеседником о вещах, которые ему не только известны, но и хорошо знакомы.

Иногда использование местоимений выступает как основной прием в построении художественного произведения. Мы уже упоминали о рассказе Э. Хемингуэя «A Very Short Story», где герой ни разу не назван — это придает рассказанной истории характер некоего типичного события, которое может случиться с каждым. Еще более усилен этот прием в рассказе «The Thirig'Re Loves», составленном в виде внутреннего монолога рассказчика, случайно убившего в автомобильном происшествии своего кумира, футболиста Джо Блейка. Рассказ начинается с вопроса реального или воображаемого собеседника к рассказчику: — How did it feel, John?, где *it* обозначает нечто еще неизвестное читателю, и далее следует монолог рассказчика — *It felt terrible. The worst moment in my life. Terrible, it felt. It still does. [...] It always will. It's going to be with me forever, this; the moment. Sleeping and walking. Dreaming about it*, где *it* еще не отнесено к какому-либо денотату, и только впоследствии читатель узнает, что это *it* обозначает происшедшую катастрофу.

Этот же прием использован в рассказе С. Барстоу «The Search for Tommy Flynn». Герой рассказа, Кристи Вилкоккс, полусумасшедший

молодой парень, разыскивает своего друга, Томми Флинна, с которым он вместе воевал и который погиб во время войны: But he never found him. He never found him because *They* wouldn't help him. *They* all knew where Tommy Flynn was but *They* wouldn't tell Christie. *They* just looked at him with blank faces, or nodded and grinned and winked at one another, because *They* knew where Tommy Flynn was all the time, and *They* wouldn't tell. Настойчивое повторение местоимения *They*, стилистическая значимость которого выражается написанием его с прописной буквы, еще раз подчеркивает отчужденность Кристи от этого мира безликих и бездушных людей. Своеобразное развитие этого приема наблюдается и в концовке рассказа. Мать Кристи, наконец, вынуждена отдать его в лечебницу. Автор завершает свой рассказ так: The search for Tommy Flynn was ended; and shortly after she let them come and take him away.

Система грамматических категорий у местоимений относительно бедна, местоимения не обладают категорией рода, за исключением местоимений 3-го лица, категории числа и падежа имеют только некоторые разряды местоимений, поэтому стилистические приемы использования местоимений возможны лишь в определенном образом организованном контексте.

В этом аспекте можно выделить два способа стилистического использования местоимений:

а) без изменения их семанного состава в контексте;

б) с изменением их семанного состава в контексте или используя в транспозицию, перенос местоименной словоформы в сферу действия *У* несвойственного ей грамматического значения. Местоименная транспозиция, соответственно, есть перенос одного местоимения в сферу действия другого, в результате чего у местоимения возникает ряд коннотаций, а следовательно, и стилистический эффект.

1. Рассмотрим вначале стилистические приемы использования местоимений без изменения их семанного состава в контексте.

Стилистический прием может создаваться путем употребления архаичных (*thee, thou, thy*) или просторечных форм местоимений. Архаичные формы местоимений чаще всего употребляются для создания эффекта официальности, торжественности, поэтичности: *O Thou who sleepest of Thyself; Thou bringest tally, and a pact, new bound, of living brotherhood; Kiss of our agony Thou gatherest O Hand of Fire* (S. Crane). В этом случае, как и в примерах, приведенных выше, они нередко сочетаются с архаичными глагольными формами. Архаичные формы местоимений могут употребляться и для стилизации английского языка «под иностранную речь», для передачи всех оттенков обращения на «ты»: «*Are they going to take thee away?*» she cried (S. Maugham).

Что касается просторечных форм местоимений, то здесь необходимо отметить следующее. Употребление формы *те* как предикатива в предложении *It's me* уже стало нормой. Форма *It is I*, хотя и возможна, сейчас воспринимается как архаичная. Что же касается других личных местоимений в этой позиции, то формы *It's him, It's her, It's us, It's them*, хотя и употребляются в разговорной речи, все же рассматриваются как сниженные коллоквиализмы. В художественной прозе эти

формы местоимений используются для речевой характеристики персонажей: «*You have come from Them*» he said «to spy on me. I told my uncle that the next one would suffer. And you're him.» Ignoring his grammar I tried to adopt an ingratiating, a fragrant manner (L. Durrell); «And thanks for taking so much trouble.» «Just doing *me* Job, Missis.» The sergeant [...] stepped out (S. Barstow).

Стилистический прием может также создаваться путем повторения одного и

того же местоимения в каком-нибудь фрагменте текста. Выше уже приводились примеры такого употребления местоимений *they* и *it*. Такой стилистический прием характерен не только для художественной речи, но и для публицистики: *We want a decent home. We want security. We want peace. We want the chance of enjoying the full of our cultural heritage* (Morning Star), для разговорной, особенно эмоциональной речи: «Exactly what I thought when I saw you. I knew at once I should never love anybody else» (J. Galsworthy).

Для некоторых произведений художественной прозы, и особенно лирической поэзии, характерно автосемантическое употребление личных местоимений, чаще всего местоимения 1-го лица, так называемого «лирического я», без чередования его с именами собственными. Примеры многочисленны и разнообразны. Приведем лишь один — знаменитое стихотворение А. Пушкина «Я вас любил», которое построено на антитезе двух личных местоимений — я и вы.

Подобный прием наблюдается и в художественной прозе как в субъективизированном монологическом повествовании от первого лица (Durrell, *The Little Affair in Paris, Glanville, The Thing He Loves, Pritchett, The Sailor*), так и в объективизированном авторском повествовании (Hemingway, *A Very Short Story, The Revolutionist* и др.).

2. Рассмотрим теперь стилистические приемы, основанные на место-именной транспозиции. В современном английском языке можно выделить несколько типов местоименной транспозиции.

Значение субъекта действия 1-го лица единственного числа обычно выражается местоимением *I*. Это же значение может в определенных контекстуальных условиях передаваться и другими местоимениями, в частности местоимениями *we, you, one, he/she*, иногда существительными типа *a man, a chap, a fellow* в неопределенно-личном значении.

Наиболее широко распространена транспозиция местоимения *we I* в сферу действия местоимения *I*. Здесь можно выделить несколько случаев. Во-первых, в английском языке различают так называемое «editorial *we*» (авторское «мы»), соответствующее *lat. Pluralis Auctoris*, когда отправитель сообщения выступает не от своего лица, а от лица определенной группы, партии, класса. Так, передовые статьи газеты *t «Morning Star»* идут под рубрикой *We say*, хотя они написаны каким-то определенным лицом, рубрика *We say* указывает, что это — общее мнение редакции.

Во-вторых, местоимение *we* может употребляться метонимически, как символ королевской власти (*лат. Pluralis Majestatis*): *MAGNUS: A dumb king? PLINIUS: Of course we cannot object to such speeches as «We declare this foundation stone well and truly laid» and so forth. But practically yes, a dumb king* (B. Shaw). (Ср. в рус. яз.: «Мы, Николай II, самодержец всероссийский,...»).

В-третьих, в научной прозе, в лекторской речи *we* употребляется как средство указания на скромность автора (*лат. Pluralis Modestiae*) и как средство «включения» читателя или слушателя в ход авторских рассуждений.

И, наконец, местоимение *we* может употребляться вместо *I* с целью придать высказыванию шутливо-фамильярный характер: «Back! So (like him — clown that he was — with this; Here *we* are again!» (J. Galsworthy); «Oh, ain't *we* select, since *we* went to that hen college!» (S. Lewis).~

Часто транспонируется в сферу *I* безлично-неопределенное местоимение *one*. В этом случае высказывание приобретает *Хюле & обобщенный*, а не *лицуственный* характер: *A great pity! Surely something could be done! One must not take such situations lying down. She walks on, and reached a station, hot and cross* (J. Galsworthy) или становится менее категоричным: «Haven't you got any

compassion for me?» «One) can't pity anyone who amuses one as much as you do me», I answered (S. Maugham).

Иногда в сферу 1-го лица единственного числа транспонируется местоимение you, что особенно характерно для несобственно-прямой ч речи: The train was to leave at midnight. It was made up in Turin and /, reached Milan about half-past ten at night and lay in the station until time to leave. You had to be there when it came in, to get a seat (E. Hemingway); You kept thinking and it was marvelous. You were equipped, (E. Hemingway). Транспозиция местоимения you может происходить и в авторских описаниях: писатель как бы переносит читателя в обстановку или ситуацию, которая описывается, делая читателя непосредственным участником событий: You sail through an unimaginable silence upon a magic sea. [...] You see never a tramp, with its friendly smoke, no stately bark or trim schooner, not a fishing boat even: it is an empty desert; and presently the emptiness fill you with a vague foreboding (S. Maugham).

Определенными экспрессивными возможностями обладает и транспозиция местоимений he/she в сферу действия местоимения I. Здесь возможны различные случаи:

1. Говорящий употребляет 3-е лицо для обозначения самого себя, рассуждая о себе или о своей судьбе как бы со стороны, рассматривая себя глазами постороннего: I think she only caught sight of a flash of white as I streaked past her out into the surrounding countryside. The emergency brought out all that was most resourceful in Antrobus.

I thumbed a ride on a van into Paris and made my way back to the Embassy (L. Durrell).

2. Говорящий обращается к собеседнику и рассуждает о себе в 3-ем лице, ставя себя на место своего собеседника: I had written, and the public notice I received wrought a change in the fibre of your love. Martin Eden, with his work all performed you would not marry. Your love for him was not strong enough to enable you to marry him (J. London).

3. Иногда этот прием употребляется с целью передать самолюбование, бахвальство, желание выпятить собственное «я» как, например, в романе Ч. Диккенса «Тяжелые времена» один из персонажей говорит о себе: Josiah Bounderby of Coketown learned his letters from the

outsides of the shops, Mr Grandgrind [...] the education that made him won't do for everybody, he knows well — such and such his education was, however, you may force him to swallow boiling fat, but you shall never force him to suppress the facts of his life.

4. Говорящий может употреблять 3-е лицо вместо 1-го, вступая в разговор, который ведут о нем другие, с целью подчеркнуть свое ироническое, шутливое, насмешливое или отрицательное отношение к высказыванию другого лица: «Mr Grundy's going to oblige the company with a song»,— said the Chairman.

«No, he ain't»,— said Mr Grundy.

«Why not?» — said the chairman.

«Because he can't»,— said Mr Grundy.

«You had better say you won't»,— said the chairman.

«Well, then, he won't»,— retorted Mr Grundy (Ch. Dickens).

Иногда в качестве эквивалентов местоимений he/she в таких случаях выступают существительные a chap, a fellow, что придает высказыванию разговорно-фамильярный характер.

Значение 2-го лица множественного числа передается местоимением you, в сферу действия которого могут транспонироваться местоимения we, one, I, he/she. Однако местоимение you может иметь и неопределенно-личное значение, которое обычно выражается местоимением one. В употреблении этих местоимений существуют значительные стилистические различия. В этом отношении очень интересен диалог между Мартином и Руфью:

«What is booze? You used it several times, you know».

«Oh, booze», he laughed. «It's slang. It means whiskey and beer — anything that will make you drunk».

«And another thing»,— she laughed back. «Don't use «you» when you are impersonal. «You» is very personal, and your use of it was not precisely what you meant».

«I don't just see that!»

«Why, you said just now to me, «whiskey and beer — anything that make you drunk» — make me drunk, don't you see?»

«Well, it would, wouldn't it?»

«Yes, of course», she smiled. «But it would be nicer not to bring me into it. Substitute «one» for «you» and see how much better it sounds» (J. London).

Различие в употреблении местоимений you и one заключается в ✓ том, что местоимение you как бы сохраняет часть своего личного значения, относясь не только к людям вообще или выражая не только 'лицо вообще, но и, в большей мере, то лицо, к которому говорящий непосредственно обращается. Местоимение one имеет более абстрактное значение и не передает оттенка отношения к собеседнику.

Вместо местоимения 2-го лица может употребляться местоимение 3-го лица: «Are you happy, Jane?» And again and again I answered: «Yes». After which he murmured: «It will atone — it will atone. Have I not found Jjff friendless, and comfortless? Will I not guard, and cherish, and solace Jjgr?» (Ch. Bro^e). В этом отрывке употребление местоимения her придает высказыванию несколько мелодраматический характер, однако, подобное употребление может создавать и иные

стилистические эффекты, в частности комический: «Oh! 41s too late, Pa»,— said his daughter calmly, — «to talk to me like this. I know what it means, and what its value is».

«This is hard!» — cried Mr Pecksniff addressing his breakfast cup. «This is very

hard! She is my child. I carried her in my arms when she wore shapeless worsted shoes — I might say, muffers — many years ago!» (Ch. Dickens).

Употребление *we* вместо *you* часто встречается при обращении к Л больным (так называемое clinical we). «How do we feel?». Иногда наблюдается юмористическое переосмысление этого употребления: «And how are we by this time?» Mrs Gamp observed: «We looked charming?»

«We looks a deal charmer that we are then»,— returned Mrs Pug, a little chafed in her temper. «We got out of bed back'ards, I think, for we're as cross as two sticks...» (Ch. Dickens).

Употребление *we* вместо *you* может передавать и покровительственное, но шутовское отношение старшего по возрасту или положению лица к // младшему или подчиненному: «What a bravo we are!» (Th. Dreiser).

Остальные личные местоимения обычно не транспонируются.

Наиболее частым значением местоимения *they*, отличающимся от его главного значения — местоимения 3-го лица множественного числа, — является неопределенно-личное. В то время как неопределенно-личное местоимение *you* неопределенное местоимение *one* в большей или меньшей степени обобщают говорящего с собеседником и другими людьми, Местоимение *they* в его неопределенно-личном значении употребляется говорящим, когда он не распространяет это обращение на себя лично, на людей, с которыми он себя связывает: «I / don't know what's become of her — they say she's abroad» (J. Galsworthy) (см. также пример на с. 81).

Стилистические потенции других разрядов местоимений невелики. Здесь можно отметить лишь усиленное значение указательных местоимений, особенно при употреблении их с именами собственными — *this Tommy Flynn* и нарицательными — *that wretched girl*. Укажем также на большую эмфатичность местоимений *this/that* в абсолютном употреблении по сравнению с *it*: «I perceive», said Jolyon, «that you are trying to kill two birds with one stone». «To cure, you mean!» cried Irene. «My dear, it's the same thing», June protested. It was unfair to say that without a trial (J. Galsworthy).

Раздел V. СТИЛИСТИЧЕСКИЕ ПРИЕМЫ ИСПОЛЬЗОВАНИЯ НАРЕЧИЙ

Наречия являются одним из самых распространенных средств передачи интенсивности. Наречия в английском языке имеют наряду со значением признака в высшей степени также и значение высшей степени интенсивности! *absurdly gay, happy, light-hearted; absolutely cool and unperturbable; perfectly miserable, roughly unhappy*.

Среди наречий со значением высшей степени интенсивности различаются два вида: наречия стилистически нейтральные, свойственные как письменной, так и устной речи (*exceedingly, greatly, highly, quite, too, utterly*), и наречия, характерные только для разговорной речи (*awfully, dreadfully, fearfully, frightfully, terribly, tremendously*). Широко употребительные в разговорной речи усиленные наречия со значением высшей степени интенсивности в сочетании со словами, обозначающими качество, указывают только на степень интенсивности этого качества и совершенно утратили первоначальное качественное значение.

В процессе дальнейшего абстрагирования от качественного значения усиленное наречие степени может развить особое усиленно-выделительное значение как, например, наречие *quite*. Наряду с основным значением высшей степени интенсивности в нем развилось усиленно-выделительное значение

большей (или некоторой) степени, свойственное усилительным частицам, что обуславливает возможность употребления данного слова в качестве усилителя наречия степени *too* и формы превосходной степени: *your offer is quite too low; the auditorium is quite the largest in the world.*

В современном английском языке различаются суффиксальные и бессуффиксальные наречия, правда, число коррелятивных пар типа *deer — deeply, right — rightly* невелико. Выбор автором того или иного варианта в послеглагольной позиции обычно определяется требованиями стиля, внутренней ритмики предложения или абзаца. Многие исследователи полагают, что употребление бессуффиксальных наречий является признаком разговорной речи. В языке художественной прозы и в публицистике употребляются как наречия с суффиксом *-ly*, так и однокорневые бессуффиксальные наречия. Для остальных функциональных стилей парность наречий не характерна, так как бессуффиксальные наречия здесь встречаются редко.

Употребление бессуффиксальных наречий является нормой литературной разговорной речи. Введение бессуффиксальных наречий в авторское повествование является стилистическим приемом, который придает речи живость и выразительность. Употребление этих наречий в прямой речи персонажей служит не только для передачи содержания речи, но и для речевой характеристики персонажей.

Тенденция употребления бессуффиксальных наречий в литературной разговорной речи американского варианта английского языка подкрепляется и питается широко распространенной и все более развивающейся практикой в разговорном языке и просторечье образовывать все новые и новые потенциальные бессуффиксальные наречия, конвертируя омонимичные прилагательные в наречия. В примерах *I sure was stiff; I'll do it sure; I am glad I was lucky enough to marry happy; I have a chance to work regular; The horse ran O. K.* слова *sure, happy, regular, O. K.* являются функциональными наречиями. Они не зарегистрированы в словарях, а возникают в речи спонтанно. В произведениях американских писателей процесс спонтанного образования потенциальных наречий наблюдается лишь в прямой речи, для дополнительной речевой характеристики людей с низким образовательным или культурным уровнем.

Раздел VI. СТИЛИСТИЧЕСКИЕ ПРИЕМЫ ИСПОЛЬЗОВАНИЯ ГЛАГОЛОВ

Глагол с его многообразием категорий, отглагольных форм и конструкций является наиболее емкой частью речи. Богаты и его стилистические возможности. Разветвленная система глагольных категорий и форм обладает широким диапазоном значений и оттенков. Особенно ярко стилистические потенции глагола раскрываются в использовании видовременных форм, форм залога и наклонения.

§ 1. Стилистические приемы использования категории времени

Особенностью видовременных форм английского языка является их многозначность, которая, наряду с временной семантикой, включает дополнительные характеристики соотнесенности действия и его видового аспекта. Поэтому рассматривать функционирование видовременных форм следует в контексте, в синтаксической взаимосвязи между формами, конструкциями и грамматическими категориями.

Многоплановость грамматических и семантических значений временных форм нередко обуславливается и характером отношений, в которые они вступают,

попадая в текст. В результате сложного взаимодействия видо-временных форм и семантико-синтаксических условий, в которых реализуется данная форма времени, появляется возможность функциональных транспозиций глагольных форм, создания стилистических приемов их использования в художественной литературе.

Экспрессивно-выразительными свойствами различных глагольных категорий и форм определяется разная степень их применения в функциональных стилях. Глагольные образования — одно из главных средств выражения динамики, поэтому они широко распространены в художественной, публицистической и разговорной речи.

Характеризуя экспрессивные свойства категории времени, залога и наклонения, следует отметить, что стилистические потенции этих грамматических средств неодинаковы. Это объясняется неоднородностью специфики данных глагольных категорий. Использование глагольных форм во многом определяет общую динамичность речи. Смысловая «самостоятельность» глаголов столь велика, что синтагматическая цепочка глаголов может образовывать текст. Интересен в этом отношении юмористический рассказ Чудодеева «Глаголы женского рода»: «Очнулась. Взглянула. Обмерла — проспала! Вскочила, стала будить. Буркнул. Отвернулся. Растолкала, подняла. Кинулась разогревать, накрывать, накручиваться. Позвала. Молчит. Заглянула — накрылся, храпит. Пощекотала. Лягнул. Рывкнула. Замычал, поднялся, поплелся. Опоздаю! Выскочила, помчалась.

Отходит! Догнала, уцепилась, повисла. Доехала. Спрыгнула. Звенит! Побежала, ворвалась, отпихнула, проскочила. Отлегло!

Поднялась. Уселась. Вскочила, позвонила, напомнила погасить, выключить, причесать, застегнуть, обуть ... Бросил ...»

Следует отметить не только чрезвычайную экспрессивность глагольных форм, но и их конструктивную роль. Это так называемое глагольное сюжетоведение, которое заключается в том, что автор в повествовании или описании фиксирует каждое изменение в физических или психологических действиях персонажа, как, например! *She stopped slouching; she lost the lanky, sullen look of a smallholder's wife; she cleared the old petrol cans out of the yard, and that was only a start; she became a tall lighthouse sending out kindly beams which some took for welcome instead of warnings against the rocks. She bought the best china, stopped keeping pound notes stuffed in a stocking, called herself Sonia instead of Sonji, and entertained (M. Spark).*

Глагольные категории и формы обладают богатой синонимикой. Разнообразие грамматических категорий позволяет осуществлять многоплановые синонимические замены. Это относится к употреблению форм времен и наклонений, функции которых часто сближаются. Кроме того, в сфере таких функционально-грамматических категорий, как темпоральность, аспектуальность, модальность на периферии этих категорий находятся устойчивые сочетания аналитического типа, разнообразные типизированные модели, которые являются функциональными синонимами категориальных парадигматических форм [91, 79—125].

Для художественного текста характерно и то, что в пределах сравнительно небольшого контекста используются в целях выразительности сочетания самых разнообразных видо-временных форм и их значений, а также способов выражения модальности: *Her joy hurt him. In a moment he realized more clearly than he had ever realized before what the last months must have meant, to her, cooped up like a prisoner, she who had been so vital, whose every movement had been life, who had run with him like a young deer along the beach, ridden the breakers better than hell (D. Cusack).*

Функционирование видо-временных форм в художественном тексте качественно отличается от их употребления в различных функциональных стилях.

Их особенности проявляются здесь в усложнении грамматической семантики, в реализации многозначности, в увеличении их функциональной и коммуникативной нагруженности, в усложнении связей этих форм с экстралингвистической действительностью.

Значительный интерес представляют синонимичные связи между видо-временными формами Present Indefinite и Present Continuous и синонимичные связи этих двух форм с другими глагольными формами. Транспозиция глагольных видо-временных форм и их чередование выполняют различные функции в художественном тексте. Рассмотрим некоторые из них.

Продолженные формы настоящего, прошедшего и будущего времен, которые являются более эмоциональными, чем неопределенные, нередко употребляются вместо них с целью подчеркивания эмоциональной напряженности высказывания: Jimmy (to Cliffy)*-I suppose *you're going* over to that side[^]s' weTTTWell, why don't you? Helena will help to make it pay off for you. [...] She is one of those apocalyptic share pushers who *are spreading* all those rumours about a transfer of power. Reason and Progress, the old firm, *is selling out* [...] The Big Crash *is coming*, you can't escape it [...] (J. Osborne); Joyce (to Chris). [...] Nan Price *has been going* from bad to worse lately. I'm sure she's *taking* drugs. Chris. Drugs? Joyce. Yes, she's *suffering* from hallucination, if you ask me (Brand).

Эмоциональное значение Present Continuous обнаруживается также в вопросительных предложениях и связанных с ним высказываниях:

Douglas. Chris *is doing all right*, Basil.

Giff. Is that true? *Are you doing all right*, Chris? (Brand).

Формы Continuous широко употребляются для выражения различных оттенков субъективной модальности:

Giff. Now I'm afraid you *are being adolescent*.

Chris. And you *are insulting* I'm sorry I bothered to talk to you (Brand).

Усилительно-эмоциональная функция Present Continuous здесь подчеркивается лексическими выразительными средствами.

Продолженные формы часто используются для выражения вежливости, мягкости высказывания: «You're *making* it sound virtuous, Jan, but I know you» (D. Cusack).

Анализ текстов позволяет выявить смену формально-временных планов повествования. В художественном тексте формы прошедшего чередуются с настоящим историческим. Интересен в этом отношении роман Р. Олдингтона «Смерть героя», где смена временных планов с целью оживления повествования является одним из приемов автора: One day George Augustus announced to the family that he should abandon his Profession and write. There *may be* little differences in an English family, for the best of friends *fall out* at times, but in all serious crises they *may be depended* upon to show a united front. Thank God, there *can still be* no doubt about It — [...] an English family *can still be relied* upon to present a united front against any of its members indulging in [...] Literature and Art.

Формы настоящего времени употребляются вместо форм прошедшего или будущего для придания действиям живости и наглядности: [...] the whole eighteen months he's been away. [.T.T Then lie *comes back*, *crooks* his finger, *gives* you a cultured pearl necklace he's smuggled in, and you *fall* into his arms (D. Cusack).

Формы Present Indefinite выражают здесь последовательность ряда возможных в будущем событий, актуализируют прошедшие и предполагаемые будущие действия.

Формы Present Indefinite и Present Continuous нередко используются для передачи фактов, событий, которые субъективно представляются уже

осуществившимися, возможными или неизбежными[^] ближай- шем будущем: «Thanks for the breakfast. *I'm catching* the train home, so you won't have to worry about me dropping in to-morrow.» (D. Cusack).

Формы Present Continuous могут передавать модальный оттенок долженствования, как, например: Chris, would you like something to drink? *We'll be having lunch* soon but* I expect you're parched after your walk (Brand).

Ритм художественной прозы может создаваться не только повтором слов, союзов, но и чередующимися синонимическими грамматическими формами: You don't?! You mean, you won't! But I think you do.

I think you believe every word of what *I say*, and if I'm *not saying* it to you, you *are saying* it to yourself, over and over again, and you are horrified! (Brand).

§ 2. Стилистические приемы использования категории залога

Кроме парадигматических глагольных форм to be + Past Participle, категория пассива в современном английском языке располагает разнообразными конструкциями, в которых взаимодействуют грамматические и лексические средства. Благодаря этому, пассив получил широкое распространение как в художественном тексте, так и в различных стилях.

В художественном тексте пассивные конструкции нередко более выразительны, чем активные, так как они способствуют более наглядному описанию: The middle of the room *was occupied* by two square tables placed end to end, and on these Aunt Julia and the caretaker were straightening and smoothing a large cloth. On the sideboard *were arrayed* dishes and plates, and glasses and bundles of knives and forks and spoons (J. Joyce).

Использование пассивных конструкций дает возможность избежать следования друг за другом одинаковых форм актива: In the year before Jannie Van der Merwe *was due to be released* from prison I *spent* much of my free time at Sonia's with my brother Richard. Her house *was by now* a general meeting-place for the district and she *conducted* quite a salon every late afternoon. About this time I *became engaged* to marry a research worker at the clinic (M. Spark).

Изобразительная роль пассива может проявляться в антитезных построениях: Since *to love* is better than *to be loved*, unrequited love may be the finest love at all (I. Stone).

Вынесение агенса на первое место в предложении усиливает ре- мовыражение и изменяет ритмико-мелодический рисунок высказывания: *Attempts had been made* to give organization already in membership to veto over new applicants from their country, but *this was successfully opposed* by the British TUC (Morning Star).

Данная особенность пассивной конструкции может использоваться и в художественной прозе для придания высказыванию размерности, замедленности темпа, как, например, у Дж. Голсуорси: *Cutlets were handed*, each pink frilled about the legs. *They were refused* by June, and silence fell. Soames said: «You'd better take a cutlet, June, there's nothing coming». But June again refused, so *they were borne away*.

Пассив играет существенную роль для обозначения имплицитного агенса, в качестве которого выступает неопределенно-личный или обобщенный субъект: it is assumed, believed, known, mentioned, understood that. t.. .1 *It was generally thought* she had some coloured blood (M. Spark).

Это обуславливает их высокую частотность употребления в научном тексте, где требуется беспристрастность рассуждений, строгость подачи фактов, объективность в интерпретации эксперимента: *It is assumed* throughout this section that the evidence and plausibility of argument presented in § 3 are sufficient to establish 19a—b as valid linguistic universals (Language).

Пассивные формы широко используются в разговорной речи, а также в публицистическом и официально-деловом стилях. В языке прессы широкое распространение получили также описательные глагольно-именные сочетания аналитической структуры — синонимические корреляты пассивных форм глагола! to find support — to be supported, to find reflection — to be reflected, to gain respect — to be respected, а также предложно-именные сочетания типа under construction, in use, under debate: The creation of a resource centre *finds* ongoing financial *support* from various institutions; The advanced gas-cooler reactor type of nuclear stations are *under construction* (Morning Star).

§ 3. Стилистические приемы использования категории наклонения

Рассматривая стилистические возможности наклонения, следует прежде всего отметить, что данная грамматическая категория характеризуется наличием модальности, выражением отношения говорящего к описываемым событиям, явлениям.

Повелительное наклонение, выражая приказание, просьбу, предостережение, совет, пожелание и т. д., обладает целой гаммой экспрессивных оттенков. Несмотря на ограниченность морфологических форм, служащих для выражения побудительной модальности в английском языке, различные оттенки субъективной экспрессии могут выражаться с помощью различных лексико-грамматических средств.

При употреблении форм повелительного наклонения необходимо учитывать социальные факторы: возраст, социальное положение, образование, отношения между собеседниками. Немаловажное значение имеют и оттенки субъективной экспрессии: категоричность, настойчивость, ласковый или грубый тон, угроза, ирония и др. Основным средством передачи эмоционально-экспрессивных оттенков является интонация. На значение высказывания в форме повелительного наклонения оказывает влияние и синтаксический контекст. Введение в императивный контекст модификаторов, типа please, kindly, pray, for God's (heaven's) sake, will you? модифицирует оттенки значения повелительного наклонения: «*For heaven's sake* keep the front door shut! Go round to the back», shouts someone (K. Mansfield); «*Don't look down*», the blood whispered in his temples, «*don't look down, for God's sake, don't look down.*» (W. Sansom).

Эмоционально-экспрессивные нюансы форм повелительного наклонения зависят также и от структуры предложения. Так, например, употребление личного местоимения you в обращении усиливает резкость тона: «*Go down* to the river and warn them,» I said to the boy. All right darling, all right. *Off you go* now to lunch.» (H. Bates).

В разговорной речи усилению экспрессивности глагола в форме повелительного наклонения способствует употребление обращения! *Oh, Giff, don't say* that I do want that cocktail dress (Brand).

В художественной речи в авторском повествовании, а также в заголовках формы повелительного наклонения используются с целью имитации установления непосредственного контакта с читателем: There is a lot to do in America; and it is later than we think. Lastcall! *LET'S GET THINGS DONE* (R. Kent); «*Say No to Death*» (D. Cusack).

Употребление повелительного наклонения характерно для публицистического, ораторского стиля, для языка рекламы. В газетных статьях, особенно в заголовках, повелительное наклонение является одной из самых

выразительных глагольных форм: *Stop Interference in Jamaica Poll!* (Morning Star); *Don't Stand by — Fight for Your Future* (Morning Star).

Длительные формы повелительного наклонения употребляются не только для передачи продолжительности действия, но и для создания динамики, экспрессии: *Don't be worrying—I can see myself out* (Brand).

Заслуживают внимания случаи функциональной транспозиции — употребление форм повелительного наклонения в качестве экспрессивно-стилистических синонимов форм изъявительного и сослагательного наклонений: *Give us time* (if you give us time), and well settle the princess question, too (Carter); «*Cut off* (if you cut off) those damn big feet of his, he'd go up in the air.» (Frings).

Смысловые и стилистические особенности форм сослагательного наклонения, выражающие желание, предположение, возможность, нереальность, определяют возможности их использования во всех стилях речи.

Для стилистики значительный интерес представляет соотношение в употреблении синтетической формы сослагательного наклонения I и аналитической формы с *should*. Вплоть до середины XX в. синтетическая форма сослагательного наклонения I считалась отживающей, выходящей из употребления, и рассматривалась лишь как «элемент стиля». Исследования последних лет свидетельствуют, что эта форма сослагательного наклонения получает широкое распространение в различных типах и жанрах речи современного английского языка. Это в большей степени относится к американскому варианту английского языка, где употребление синтетической формы сослагательного наклонения I является нормой.

Жизнеспособность синтетической формы, а также ее продуктивность в языке объясняется по всей вероятности ее широким использованием в разговорной речи, откуда она проникает в художественную речь. Устная речь, безусловно, оказывает влияние и на ее употребление в различных функциональных стилях, где она встречается достаточно часто.

Основной сферой употребления синтетической формы сослагательного наклонения I являются различные типы придаточных предложений, однако она встречается и в простых предложениях. Включаясь в общую стилистическую направленность текста, данная форма вносит в него определенную экспрессивную коннотацию, как, например: *There it was, at its best, the Italian beauty which makes men of all nations homesick for it, whether Italy be their home or not* (B. Shaw); «*There is such a thing as virtue, you know*». [...] «*Virtue be damned!*» (S. Maugham).

Утратив стилистическую маркированность, синтетическая форма употребляется в публицистическом стиле значительно чаще, чем аналитическая форма с *should*, которая считается в настоящее время более формальной: *They admit that their researches suggest «that cooperatives which have actually started tend to be small, employing between six and 25 workers and face truly formidable financial, managerial and marketing problems»* (Morning Star).

Аналитическая конструкция *should + infinitive*, употребляясь в независимых и придаточных предложениях, служит для субъективно-оценочной и эмоциональной характеристики высказывания или действия (по определению О. Есперсена «emotional.should»), как, например: *But he did not want to faint — he did not want anybody to know. No one should ever know. It was between him and the captain* (D. Lawrence); «*Why should I be ashamed of myself?*» asked Gabriel (J. Joyce).

Сочетания глагола *would* с инфинитивом, выражающие предположение, не лишены разнообразных оттенков субъективной экспрессии: *He could never achieve the top. It was this height of only thirty feet, as it were three storeys of a building, he felt*

afraid — what *would he feel* at sixty feet (W. Sansom).

Сочетание *would* с инфинитивом со значением повторяемости действий в прошлом нередко ассоциируется с качественной характеристикой субъекта: I remembered. Nigel was plump and talkative. Nigel *would tell* you anything you might ever wish to know. When Nigel got going there was, in truth, no stopping Nigel (W. Trevor).

Итак, диапазон применения свойств экспрессивного выражения форм глагольных категорий зависит от их стилистических возможностей. Рассмотренные случаи транспозиции и чередования видо-временных форм глагола показали, что синонимичные словоформы, обладая сходным грамматическим значением и вариативностью экспрессивностилистического употребления, создают возможность их использования как в художественной прозе, так и в других сферах разновидностей языка.

Пассивные конструкции в художественной прозе служат средством наглядного описания явлений и предметов действительности; в научном и официально-деловом стилях они способствуют строгости и точности изложения.

Богатые способностью экспрессивного и эмоционального выражения формы повелительного наклонения почти не встречаются в научном и официально-деловом стиле, но широко используются в разговорной речи, в художественных и публицистических текстах.

Глава IV СТИЛИСТИЧЕСКАЯ ЛЕКСИКОЛОГИЯ

Раздел I. СТИЛИСТИЧЕСКАЯ ДИФФЕРЕНЦИАЦИЯ СЛОВАРНОГО СОСТАВА СОВРЕМЕННОГО АНГЛИЙСКОГО ЯЗЫКА

Любое знаменательное слово языка содержит определенную информацию. Эта информация подразделяется на основную, или денотативную, дополнительную, или коннотативную. Иначе говоря, в семантике слова различают предметно-логический аспект значения, первичный объективный план (денотация) и экспрессивно-эмоциональный аспект значения, его вторичный, субъективный план (коннотация), выражающий чувства, намерения, оценку и т. д. [59, 10, 189].

Большинство слов современного английского языка содержит только денотативную информацию, вследствие чего они являются в стилистическом отношении нейтральными, как например: man, woman, House, to give, to run, wooden, heavy, red, twenty, very и др. Это, конечно, не значит, что данные слова не могут использоваться в стилистических целях: «Слово [...] в художественной речи [...] приобретает и новые, ранее не присущие ему, качества: способность вступать в семантические отношения с дистантно расположенными единицами, одновременно реализовать не одно, а несколько значений, заимствовать эмоционально-оценочные компоненты значения из синтаксической структуры и непосредственного лексического окружения и т. д.» [64, 22]. Практически любое нейтральное слово в зависимости от речевого или ситуативного контекста, в котором оно употреблено, может приобрести уничижительное или ласкательное коннотативное значение. Так, в США зачастую называют детей monkey-face, pussy-cat, cookie, honey-bum, sugar-plum, все эти нейтральные в своем прямом значении слова приобретают дополнительно ласкательное значение. Известен рассказ об инциденте Г. Честертона с некой скандальной особой, для которой неизвестные ей грамматические термины приобрели значение зловещих проклятий: она вспыхнула, когда Честертон сказал ей: «You are a noun, a verb, and a preposition»,

и когда он, чуть повысив голос, продолжил: «You are an adjective, an adverb, and a conjunction», она дала ему пощечину и стала звать полицию.

Контекстуальному переосмыслению могут подвергаться также слова, которые являются стилистически маркированными. В рассказе Ф. Форда «Хороший солдат» его героиня Мейзи говорит о своем влюбленном: «And I heard Edward call me a poor little rat to the American lady. He always called me a little rat in private and I did not mind. But if he called me it to her, I think he doesn't love me any more», где ласкательное значение приобретает словосочетание *a little rat*, обычно имеющее уничижительное значение. Как писал Ш. Балли: «Интенсивность эмоций вообще затемняет и отодвигает на задний план оттенки смысла: чем выше интенсивность выражения, тем неопределенней его логический смысл» [19, 305].

В английском языке, как и в других языках, существует много слов, которые помимо основной информации содержат и дополнительную информацию, или коннотативные значения. Эти коннотативные значения могут быть четырех типов: оценочный, функционально-стилистический, эмоциональный, экспрессивно-образный.

Функционально-стилистический компонент значения слова возникает на основе постоянных ассоциаций, связанных с узальным употреблением его в определенных речевых сферах или ситуациях общения в языке науки, официальных документах, поэзии, повседневно-бытовом общении, социальных или профессиональных сферах общения. Как образно писал М. М. Бахтин, «Каждое слово пахнет контекстами, в которых оно жило» [21, 106]. Так, например, слова *foe*, *maiden*, *realm* употребляются преимущественно в поэзии, термины и номенклатурные слова — в языке науки и техники, определенные штампы и клише — в официальных документах.

Оценочный компонент значения слова соотносится со сферой рационально-оценочного восприятия. Оценочное значение выражает узально-закрепленное отношение членов языкового коллектива к денотату, соотносённому со словом по типу «одобрение — неодобрение», как, например: *разведчик* — шпион, *восстание* — мятеж, *соратник* — приспешник, *вождь* — главарь, *out-of-date method* — *time-tested method*, *firm* — *obstinate* — *pig-headed*. От оценочно окрашенной лексики следует отличать нейтральные слова, которые называют отвлеченные понятия, связанные с категорией оценочного (хороший — плохой, умный — глупый, *valuable* — *invaluable*, *cheap* — *dear* и др.).

Эмоциональный компонент значения слова соотносится со сферой эмоционально-чувственного восприятия. Соответственно, эмоционально окрашенное слово выражает узально-закрепленное эмоциональное отношение членов языкового коллектива к денотату, соотносённому с этим словом, как, например: *негодяй*, *кляча*, *жрать*, *гляделки*; *chit*, *puppet*, *jade*, *villain*, *scoundrel* и др. Эмоциональное — не часть экспрессивного, а одно из средств создания экспрессии. Эмоциональные средства всегда экспрессивны, но экспрессия может создаваться и другими средствами. От эмоционально окрашенной лексики следует отличать нейтральные слова, называющие отвлеченные понятия, связанные со сферой эмоционального (любовь, ненависть, раздражение, *anger*, *pleasure*, *pain*), и слова, являющиеся сигналами эмоционального отношения — междометия и их эквиваленты.

Экспрессивно-образный компонент значения слова соотносится с квалификативной сферой чувственно-образного восприятия, в котором отражена закрепленная языковой практикой соотносённость конкретного слова с некоторым объектом через указание на другой объект или признак, как, например: *осел*, *лев*, *шляпа*, *тряпка*, *log*, *cockerel*, *bully*, *puppy*, *brick* — о человеке.

(Подробнее об этом см. главу VI).

^Значительная часть стилистически маркированной лексики содержит смешанные компоненты коннотативных значений, что свидетельствует о их взаимосвязи и взаимопроникновении.^Различие между эмоциональным и экспрессивным значением слов можно определить, исходя из речевой интенции говорящего: эмоциональность — качество речи, обусловленное психическим состоянием говорящего, выражение его чувств, которое может и не преследовать каких-то прагматических целей; экспрессивность — качество речи, обусловленное в первую очередь намерением говорящего достичь какой-то прагматической цели — каким-то образом воздействовать на духовное или физическое состояние адресата.

В чем состоит различие между лексическим и стилистическим значением слова? Во-первых, лексическое значение является основным, а стилистическое значение является дополнительным: лексическое значение может существовать без стилистического, обратное — невозможно. Во-вторых, лексическое значение есть соотносительность с совокупностью существенных признаков, п р и с у щ и х денотату, а стилистическое значение есть соотносительность — с некоторыми или даже одним признаком, п р и п и с ы в а е м ы м денотату. В-третьих, лексическое значение выражается эксплицитно, стилистическое значение выражается преимущественно имплицитно, хотя в языковой системе оно оказывается связанным с целым комплексом языково-материальных показателей и отношений нематериального характера. И, наконец, стилистическое значение формируется под воздействием экстралингвистических факторов (социальных, культурных, эстетических и т. п.), целиком зависит от них и поэтому более подвержено изменениям, чем лексическое значение.

Таким образом, [функционально-стилистический компонент значения слова можно определить как результат узуальной закреплённости данного слова за определёнными сферами речевой деятельности, оценочный, эмоциональный и экспрессивный компоненты значения слова можно рассматривать как результат узуальной закреплённости за данными словами дополнительных значений, которые общепризнаны в данном языковом коллективе. Все эти типы значений характеризуются относительной устойчивостью, достаточной для выявления их вне контекста, но, очевидно, недостаточной для закрепления их в семантике слова.

Следует отметить, что четкой границы между словами с функционально-стилистическим значением и словами с другими коннотативными значениями нет. Более того, наличие у слова функционально-стилистического значения можно рассматривать как начальный этап в приобретении им иных коннотативных значений, который развивается следующим образом: ^оказационное функционально-стилистическое значение -н узуальное функционально-стилистическое значение -> ->-оказационное коннотативное значение иного типа- ^узуальное коннотативное значение иного типа.

Так, например, в русском языке XVIII—XIX веков слово «пионер» обозначало военнослужащего саперных частей инженерных войск и имело узкую сферу применения, или, узуальное функционально-стилистическое значение. Употребление этого слова в других, неспе-

циальных, текстах привело к тому, что оно стало приобретать окказиональное экспрессивно-образное значение — «человек, который один из первых проник и поселился в новой неисследованной стране». Данное окказиональное метафорическое значение в современном русском языке стало узуальным — «человек, который положил начало чему-нибудь новому в области науки, культуры», так сейчас говорят «пионеры освоения космоса», «пионеры молекулярной биологии» и др.

Сложность и многоаспектность семантики слов ставит задачу определить критерии стилистической классификации лексического состава современного английского языка.

Этот вопрос весьма сложен. Существующие стилистические классификации словарного состава любого языка основываются на различных критериях, в результате чего эти классификации оказываются внутренне противоречивыми. Стилистическая классификация производится на основании различных критериев: сферы преимущественного употребления данного слова — так выделяются термины, поэтизмы, жаргонизмы, сленгизмы; «возраста» слова — так выделяются неологизмы, архаизмы, историзмы; источника происхождения слова — так выделяются варваризмы, экзотизмы, иностранные слова, диалектизмы.

Нам представляется, что в основу стилистической классификации словаря должен быть положен единый критерий или критерии, которые должны базироваться на неизменных характеристиках слов, взятых на данном синхронном срезе. Более того, ими должны быть стилистические критерии, а не лексикологические, хотя сложившаяся терминология может быть сохранена.

Поскольку слово, как и любая другая единица языка/речи, существует для носителя языка в двух планах — в парадигматике[^] или в том ассоциативном поле, в котором находится данное слово, и в синтагматике, или в тех реальных или возможных линейных отношениях, которые реализуются в контексте, целесообразно выделить два критерия:

а) внутренний, или парадигматический критерий — признак, характеризующий лексико-стилистическое значение слова, взятое в некой лексико-стилистической парадигме. Основой для образования парадигмы является признак наличия или отсутствия у слова помимо основного денотативного значения дополнительного функционально-стилистического, экспрессивного, эмоционального или оценочного значения;

б) внешний, или синтагматический критерий — признак, характеризующий взаимоотношения лексического или лексико-стилистического значения слова с контекстом, в котором оно употреблено.

Оба критерия взаимосвязаны, ибо парадигма слова, с одной стороны, в определенной степени предопределяет характер функционирования слова в тексте, а, с другой стороны, изменение синтагматических условий употребления слова может привести к полной или частичной перестройке его парадигмы.

Основываясь на этих критериях и используя некоторые из признаков, характеризующих содержание слова [14, 335, 342], всю совокупность слов современного английского языка со стилистической точки зрения можно разбить на два подмножества:

1. Слова, имеющие лексико-стилистическую парадигму, для которых характерно: 1. Опосредствованная связь с денотатом, т. е. значение такого слова связано с денотатом не непосредственно, а опосредствуется через значение соответствующего нейтрального слова, как, например: *foe* (*поэт*)[^] *enemy* (*нейтр.*) - > денотат; *zoo* (*сленг*)-*- *any jungle or jungle area* (*нейтр.*)-*- денотат; *fat cat* (*разг.*)-+ ^{74,392} *a provider of money for political uses* (*нейтр.*)-* денотат и др. 2. Наличие ⁹⁴

субъективно-оценочных коннотаций. 3. Нечеткость границ референции — данные слова имеют, как правило, квалифицирующий, оценочный характер и поэтому могут быть применены к различным референтам. 4. Обязательное наличие синонимии. 5. Возможность образовывать антонимичные ряды. Так, например, поэтизмы (лик, очи, чело, alien, brine, Albion), архаизмы (баталия, виктория, агнец, bension, buss, claut), стилистические неологизмы (выбить в значении «достать», не подарок — некто или нечто плохое, spiv, schiz, to luck-up, know-how), варваризмы и иностранные слова (котон, шузы, фурыкать, bon mot, parvenu, ad ovo), книжные слова (аберрация, абрис, abode, absonant, catenate) связаны с денотатом через нейтральный синоним и часто имеют субъективно-оценочные коннотации, их референционные границы не являются четкими, они обязательно входят в синонимичные ряды и могут образовывать антонимичные ряды.

Говорящий знает значение этих слов, если он знает код, в который они входят, поскольку обозначаемый ими денотат может быть ему известен под другим названием. В лексикографической практике эта особенность данных слов проявляется в том, что объяснение их значений дается обычно через указание на синонимичный ряд, в который они входят, или через указание на нейтральные синонимы, однако в этом случае обязательно указываются возможные сферы его употребления. Например: josses (*сленг.*), fool, fellow; livin (*поэт.*) lighting.

К данному подмножеству слов относятся: поэтизмы, архаизмы, варваризмы и иностранные слова, книжные слова, стилистические неологизмы, сленгизмы, коллоквиализмы, жаргонизмы, диалектизмы, профессионализмы, вульгаризмы.}

2. Слова, не имеющие лексико-стилистической парадигмы, для которых характерно: 1. Непосредственная связь с денотатом. 2. Отсутствие субъективно-оценочных коннотаций. 3. Четкость границ референции. 4. Отсутствие синонимии или «денотативный» (например: лингвистика — языкознание — языковедение) характер синонимии.

5. Отсутствие антонимии. Так, например: термины (прибавочная стоимость, вектор, масса, косинус, phoneme, ohm, joule, deep structure, verb), номенклатурные слова (типы военных самолетов: истребитель, бомбардировщик, штурмовик, разведчик, истребитель-перехватчик, ракетносец; типы военных кораблей: air-craft carrier, man-of-war, destroyer, cruiser, torpedo-boat, submarine), историзмы (стрелец, гетман, оброк, вече, a squire, an olderman, witangemot), лексические неологизмы (спутник, «грузовик», ускоритель, винд-серфинг, spacecraft, lander, link-up, reactor), экзотизмы (хунвейбин, бистро, коррида, матадор, шнапс, пирога, иглу, фиорд, спагетти) прямо связаны с денотатом, обладают четкими границами референции, в них нет субъективно-оценочных коннотаций, нет антонимичных и синонимичных рядов.

Говорящий знает значение этих слов, если он знает те реалии или понятия, которые данные слова обозначают. Так, для знания значения слов первого подмножества необходимо знание языка, кода, а для знания значения слов второго подмножества необходимо знание экстра-лингвистической реальности. В лексикографической практике это проявляется в том, что для экспликации значения этих слов необходимо развернутое описание, в то время как указания на ограниченность использования данного слова могут отсутствовать (например: depression, п. [...] (*Meteorol.*) lowering of barometer or atmospheric pressure, esp. center of minimum pressure or system of winds round it; putto (*Anglo-Ind.*) Fabric, plain or patterned, produced in Cashmere from coarse goat wool).

Ко второму подмножеству относятся стилистически нейтральные слова, термины, номенклатурные слова, историзмы, лексические неологизмы, экзотизмы:

Рассмотрим как подмножество слов подробнее. Подмножество слов,

имеющих лексико-стилистическую парадигму, неоднородно. Часть из них преимущественно употребляется в книжной, литературно-обработанной речи, их обычно относят к словам 'высокого стилистического тона'. Разграничение внутри данного подмножества возможно провести на основании стилистической синонимии, которая приобретает языковую определенность только благодаря наличию бинарных оппозиций внутри системы языка («нейтральное» — «ненейтральное»). В языковой системе оказывается возможным выявить устойчивые ряды оппозиций, которые определяются традицией употребления слова в тех или иных ситуациях общения, с одной стороны, и системной семантической зависимостью, с другой стороны. Эта система оппозиций весьма разнообразна: > J* ' 1 ,

разговорная лексика	— книжная лексика
нелитературная лексика	— общелитературная лексика
общенародная лексика	— социальные или территориальные элементы
общелитературная лексика	— специальная лексика
современная лексика	— устаревшая лексика

На отмеченные оппозиции наслаивается дифференциация значений слов английского языка по функциональным стилям.

Следует отметить еще одно обстоятельство. Классы слов, которые выделяются на основе вышеперечисленных оппозиций, являются не замкнутыми, а пересекающимися. Это значит, что одно и то же слово может одновременно относиться к двум, или более, классам. Так, например, в лексикографической практике слово маркируется не одной стилистической пометой, а несколькими: *алкать* (книжн., устар.), *амбиция* (книжн., ирон.), *амурный* (устар., шутил.), *балбес* (прост., неодобр.), *бревно* {разг., бран.}, *argosy* (hist., poet.), *casque* (hist., poet.), *betwixt* (poet., arch., or dial.), *avaunt* (arch., joc.), *bide* (arch. and poet.). Однако определение стилистических классов слов в словарях отличается нечеткостью, изменяется от словаря к словарю и подчас носит весьма субъективный характер.

Целесообразно классифицировать слова с выделения наиболее крупных классов. Одна часть слов, которая имеет лексико-стилистическую парадигму, преимущественно употребляется в книжной, литературно-обработанной речи. Их обычно относят к словам «высокого стилистического тона» или к «функциональной литературно-книжной лексике»; другая часть слов употребляется преимущественно в разговорной, бытовой, литературно-необработанной речи и относится к словам «сниженного стилистического тона» или «нелитературной лексике». Слова «высокого стилистического тона» и слова «сниженного стилистического тона» противопоставляются нейтральной лексике, которая используется во всех сферах человеческого общения и определяется как «слова нейтрального тона» или «общелитературная лексика».

Различие между словами первых двух классов слов особенно ярко проявляется, когда одна и та же мысль, ситуация по разным причинам передаются различными способами в одном контексте, что дает возможность их непосредственного сопоставления.

Разграничение между словами указанных стилей основывается на так называемой межстилевой синонимии, исследованию которой уделяется большое внимание. Однако результаты исследований последних лет дают основание утверждать, что межстилевая синонимия играет гораздо более скромную роль по сравнению с внутрителиевой синонимией. Сравним данные следующей таблицы:

Слова		
высокого стилистического тона	центрального тона	сниженного стилистического тона
<p>очи</p> <p>лик</p> <p>сделать заявление</p> <p>анахорет</p> <p>аббревиатура</p> <p>авторизовать</p>	<p>глаза</p> <p>лицо</p> <p>заявить</p> <p>отшельник</p> <p>би гь</p> <p>болгун</p>	<p>гляделки, буркалы, мигалки, зенки</p> <p>рожа, харя, рыло, морда, будка, физия</p> <p>кологить, колошматить, дупить, тузить, дубасить, луццевать, молотить, утюжшь</p> <p>балаболка, пустомеля, пустослов, пустозвон, трепач, звонарь</p> <p>живодер</p> <p>авоська</p>

Из таблицы следует, что только некоторые слова имеют стилистические синонимы в трех видах стилистического тона. Возможны случаи, когда нейтральное слово имеет синонимы только высокого или только сниженного стилистического тона; возможны также случаи, весьма немногочисленные, когда слово высокого или сниженного стилистического тона вообще не имеет нейтральных синонимов, и его значение может быть передано только описательно.

Относительная бедность межстилевой синонимии и богатство внутр-стилевой синонимии, особенно среди слов сниженного стилистического тона, ведет к тому, что внутрстилевая синонимия широко используется в стилистических целях, как, например, в следующем отрывке:

«А тут еще кот выскочил к рампе и вдруг рывкнул на весь театр человеческим голосом: — Сеанс окончен! Маэстро! Урежьте марш! Ополоумевший дирижер, не отдавая себе отчета в том, что делает, взмахнул палочкой, и оркестр не заиграл, и даже не грянул, и даже не хватил, а именно, по омерзительному выражению кота, урезал какой-то невероятный, ни на что не похожий по своей развязности марш» (М. Булгаков).

Раздел II. СТИЛИСТИЧЕСКОЕ ИСПОЛЬЗОВАНИЕ СЛОВ, ВХОДЯЩИХ В ЛЕКСИКО-СТИЛИСТИЧЕСКУЮ ПАРАДИГМУ

Слова, которые помимо основного предметно-логического значения обладают еще и коннотативным значением, являются выразительными средствами языка на лексическом уровне. В зависимости от характера коннотативного значения различают слова высокого стилистического тона, или слова генетически связанные с преимущественным употреблением их в книжной, литературно-обработанной речи, и слова сниженного стилистического тона, или слова генетически связанные с преимущественным употреблением их в разговорной, бытовой речи. Различие между словами двух стилей обусловлено не только их происхождением, но и всем ходом исторического развития.

Слова высокого стилистического тона характеризуются большой устойчивостью. Слова высокого стилистического тона — поэтизмы, архаизмы, книжные слова редко утрачивают свою стилистическую окраску и переходят в разряд нейтральной лексики и лексики сниженного стилистического тона. Слова

сниженного стилистического тона — коллоквиализмы, жаргонизмы, стилистические неологизмы и др.— находятся в состоянии постоянного изменения. Для них вполне обычен и переход в более «высокий» социально-лингвистический статус. Хорошо известен переход ряда сленгизмов (bet, bore, chap, fun, humbag, mob, trip) в разряд нейтральной лексики; многие слова, которые еще 20— 30 лет тому назад считались в Англии вулгаризмами, сейчас широко употребляются не только в художественной литературе как характерологические слова, но и в повседневной речи.

§ 1. Стилистические функции слов высокого стилистического тона

К словам высокого стилистического тона относятся поэтизмы, архаизмы, варваризмы и иностранные слова, книжные слова.

Статус поэтизмов, как стилистически маркиро- поэтизмы ванной лексики, несколько спорен. Поэтизмы определяют как слова, употребляющиеся преимущественно в языке поэзии. Учитывая функциональные и стилистические особенности поэтизмов, их следовало бы рассматривать наряду с терминами как слова,

имеющие только функционально-стилистическое значение и определенную сферу употребления. Этому, однако, препятствует то обстоятельство, что они, в отличие от терминов, как правило, имеют синонимы и, следовательно, образуют лексико-стилистическую парадигму со словами нейтрального и даже сниженного стиля.

Единственным признаком, который объединяет всю эту группу слов, является тот факт, что они в XVII—XVIII веках широко употреблялись в поэзии как синонимы нейтральных слов. В современной поэзии, русской и английской, такой лексической группы нет. Более того, для современной поэзии характерно не культивирование особого «поэтического» языка, а широкое включение в ткань поэтического произведения самых разнообразных слов, которые ранее в поэзии не употреблялись — терминов, просторечья, номенклатурных слов, вульгаризмов, сленгизмов и др.

По своему составу поэтизмы весьма разнородны: сюда входят архаизмы: affright — alarm, coil — disturbance, commix — to mix, delve — to dig; архаические формы слов: betwixt — between, vale — valley, quoth — said, adown — down, aspic — asp, corse — corpse; историзмы: argosy — large merchant ship, casque — helmet; второстепенные лексико-семантические варианты слов: adore — to worship as a deity, delicate — delightfull, depart — to go away; «чистые» поэтизмы: Albion, alien, anarch, babe, brine и др.

В современной английской поэзии поэтизмы как «знаки» поэтической речи употребляются редко. Стилистическая маркированность поэтизмов может быть выявлена соположением их в тексте с нейтральными словами. Возьмем для примера стихотворение Дж. Апдайка «Поэтесса», где контраст между поэтизмами и нейтральными словами создает не поэтический, а юмористический эффект:

At verses she was not inept! A flower! Fragrant, pliant, clean,
Her feet were neatly numbered. More dear to her than crystal
between She never cried, she softly wept, She knew
what earnings dozed She never slept, she slumbered.
The stamen and the pistil.

She never ate and rarely dined
Her tongue found sweetmeats
sour.

She never quessed, but oft di-
The secrets of a flower.

Down took her thither to the wood
At even, home she hithered.

Ah, to the gentle Pan is good
She never died, she withered, vined

Однако поэтизмы могут использоваться и по своему прямому на-
значению. Так, в стихотворении обыденного и поэтического, пов-
нейтральных седневного и высокого.

Но теперь я отчетливо вижу
Различаю все четче и четче Как глаза
превращаются в очи Как в уста
превращаются губы Как в дела
превращаются речи
Л. Мартынова противопоставление

слов (глаза, губы) поэтическим (очи,
уста) служит средством про-
тивопоставления и более яркого
выявления тождества и различия

В этот ряд попадают и нейтральные слова (дела, речи), которые в данном контексте противопоставляются как высокое «дела» и нейтральное «речи».

Некоторые авторы к архаизмам относят устаревшие слова, собственно архаизмы, архаические формы и историзмы, которые все вместе противопоставляются неологизмам. Такая точка зрения представляется нам не вполне убедительной. Устаревшие слова, архаизмы, архаические формы и историзмы объединяются в одну группу искусственно, потому что при таком объединении смешиваются два разных понятия — старение формы слова и старение денотата, который воплощен в данную форму.

Необходимо отметить, что и неологизмы, или слова, возникшие для обозначения новых понятий, по своему характеру также неоднородны, и эта неоднородность обусловлена различием новизны формы слова и новизны денотата, который воплощен в данную форму. Исходя из этого, неологизмы можно подразделить на:

а) лексические неологизмы, или новые слова, которые обозначают новые понятия или новые объекты (прилуниться, грузовик — «грузовой. космический корабль», кассетный магнитофон, «платформы», батник, «дипломат», the quick deployment forces, neutron bomb, dense pack, teach-in, jeans, push-button war, drone an aircraft и

б) стилистические неологизмы, или новые слова, которые обозначают уже существующие понятия и объекты (котон — хлопок или изделия из него, обилетить, продленка, работяга, see-saw battle, makee-learn — recruit soldier, look-see — check up, know-how — skills, hush-hush — top secret и др.

Лексические неологизмы появляются в языке для названия новых объектов и понятий, для закрепления в языке новых концептов, сти- стилистические неологизмы возникают в языке для того, чтобы дать новГО; инш да билее выразительные, наименования уже существующим объектам и понятиям, или обозначить уже существующие концепты новыми словами.

Если разграничивать «старение» — «новизну» формы слова и «старение» — «новизну» денотата, возможно сопоставить четыре типа слов — архаизмы, историзмы, стилистические неологизмы и лексические неологизмы в их взаимных связях и отношениях:

Архаизмы	Стилистические неологизмы
устаревшие слова для обозначения существующих объектов и понятий: benison — a blessing, bezonian — a rascal, buss — a kiss, coil — disturbance, claut — to patch; жалование — зарплата, красноармеец — рядовой, ба-достать что-то с большим трудом талия — битва, агнец — овца, амбре — запах	новые слова для обозначения существующих объектов и понятий: a spiv — black marketeer, sky-mobil, egg-beater — helicopter, know-how — skill; котон, шузы, обувь, котлы — часы наручные, выбить —
Историзмы	Лексические неологизмы
существующие слова для обозначения «устаревших» или несуществующих понятий: neutron bomb, teach-in, hip-тий: witangemot, berserk, ax, charger — a large flat dish, buskins, astrologer, jester; стрелец, вече, сотня, дикая дивизия, артельщик, англоман, беспризорный, гетман, хорунжий	новые или старые слова для обозначения новых понятий и существующих объектов: ru, to blue-print, bionics, space-suit, link up; спутник, «платформы», батник, «тени», чулок — вид женских сапог, «дипломат» нэп,

Из изложенного выше следует, что архаизмы противопоставляются, с одной стороны, стилистическим неологизмам, как старые и новые обозначения уже существующих объектов и понятий, а с другой стороны, они противопоставляются историзмам, как слова обозначающие объекты и понятия, существующие в данной реальной действительности, словам, обозначающим объекты и предметы, не существующие в данной реальной действительности. Архаизмы и стилистические неологизмы входят в лексико-стилистические парадигмы и, следовательно, обладают стилистическим значением. Историзмы противопоставляются лексическим неологизмам как старые слова, обозначающие устаревшие или несуществующие объекты и понятия, старым или новым словам, обозначающим новые объекты и понятия. Историзмы и лексические неологизмы, как правило, не имеют синонимов и, следовательно, не образуют стилистических парадигм и не имеют стилистического значения.

При определении архаизмов руководствуются языковой интуицией, которая помогает устанавливать степень архаичности, ибо «то, что на одном этапе развития языка не имеет постоянной стилистической маркированности, может впоследствии ее приобрести» [120]. В каждый конкретный период развития языка архаизмы воспринимаются носителями языка по-разному, так как они по-разному взаимодействуют со своими нейтральными синонимами и вариантами. Существенной оказывается и та сфера, в которой архаизмы используются. Так, в устной речи они практически не используются, а в художественной речи могут широко использоваться.

Архаизмы можно разбить на две группы: а) собственно архаизмы, или устаревшие слова, как, например: *affright* — *alarm, terror*; *antic* — *bizzare, clown*; *assoil* — *to pardon*, *lewray* — *to reveal*, *cleric* — *a clergyman*, *belike* — *perhaps* и б) архаические формы существующих слов: *corse* вместо *corpse*, *an'* вместо *and*, *annoou* вместо *annoiance* и *bide* вместо *abide* и др.

Стилистические функции архаизмов в основном те же что и стилистические функции поэтизмов. Они заключаются в том, чтобы придать текст стилистическую окраску, сделать его отличным от текстов обыденной речи. Поэтому архаизмы довольно часто употребляются в поэзии, в том числе и новой:

O Thou who sleepest on Thyself, apart Like ocean
athwart lanes of death and birth,
And all the edding breath between dost search Cruelly with love thy
parable of man. (H. Crane).

Кроме того, архаизмы широко используются в официальных документах, в ораторской речи для выражения официального, торжественного тона текста.

Особую роль играют архаизмы в языке художественной литературы. Важнейшей стилистической функцией лексических и грамматических архаизмов является создание исторического колорита, так как архаизмы могут служить средством исторической стилизации: «My lord», said Bowyer, «Master Raleigh is newly admitted a sworn servant of her Grace, and to him my orders did not apply».

«*Thou art a knave — an ungrateful knave*», said Leicester, «but he that *hath* done, can undo — *thou shall not prank thee in thy authority long!*» (W. Scott).

Очень часто в художественных текстах архаизмы сочетаются с историзмами. Если архаизмы служат средством характеристики речи персонажей, то историзмы являются средством косвенной характеристики описываемой эпохи: «*Prithee*, do me so much favour as to inquire after my *astrologer*, Martinus Galeotti, and send him *hither* to me presently». «I will, *without fail*, my *Liege*», answered *the jester*, «and I wot well, I shall find him at *Dopplethur's*» (W. Scott).

Архаизмы могут выполнять и иные стилистические функции. Они

обуславливаются ситуационной Несовместимостью архаизмов с современной профессиональной или сниженной лексикой или использованием архаизмов для обозначений современных объектов и реалий. В этом случае употребление архаизмов создает юмористический или сатирический эффект. Так, например, широко употребляет в речи архаизмы и архаические обороты святой отец Федор в романе И. Ильфа и Е. Петрова «Двенадцать стульев»:— «Не корысти ради, а токмо волею пославшей мя супруги!»,— «Куда девал сокровища убиенной тобой тещи?».

В любом языке в процессе его исторического развития и варваризмы вития неизбежно появляется значительное количество заимствованных слов. Языковой коллектив, заимствующий иноязычные слова и выражения, приспособливает их к своим речевым навыкам и тем самым ассимилирует их. Установить степень ассимиляции, используя чисто лингвистические критерии, не представляется возможным, поскольку данная проблема помимо чисто лингвистического аспекта имеет и социально-психологический аспект.

Среди заимствованных слов возможно выделить лишь некоторые определенные виды слов, хотя границы между ними довольно условны: иностранные слова и выражения, варваризмы, экзотизмы, заимствованные слова.

Иностранные слова и выражения — это единицы другого языка, которые употребляются о к к а з и о н а л ь н о главным образом в сфере литературно-обработанной речи. Иностранные слова и выражения не являются выразительными средствами языка, поскольку они не входят в систему стилистических оппозиций языка-реципиента, но могут употребляться для создания различных стилистических приемов в определенных речевых или ситуативных контекстах.

Варваризмы — слова и словосочетания, заимствованные из других языков, но в определенной степени «приспособленные» к нормам языка-реципиента и употребляемые узуально, хотя их иноязычное происхождение ощущается весьма отчетливо. К их числу относятся заимствования из французского: *parvenu* — выскочка, *protégé* — протее, *à propos* — кстати, *bon mot* — остроумное выражение, *en route* — между прочим, *bon vivants* — любители хорошо пожить, *beau monde* — высший свет и др.; из латинского: *ad ovo* — с самого начала, *de novo* — сызнова, *alter ego* — другое «я» и др. К варваризмам следует отнести и искаженные иностранные слова, окказионально употребляемые в речи: «протяже» — переосмысление *фр.* «протее», полуклиника, эркон-дишин, фурыкать, «я не могу дормир в потемках» (А. Пушкин); и, очевидно, случаи неправильного употребления заимствованных слов: «С Володей я тебя завтра познакомлю. Но договориться с ним не пытайся. Будет клясться, что лучший твой друг, а завтра появится кто-нибудь еще — и он продаст тебя со всеми твоими инсинуациями». — «С чем?!» — «Со всеми потрохами продаст. Спи». (А. Каштанов).

Экзотизмы — заимствованные иностранные слова, входящие в систему языка-реципиента, но обозначающие явления и объекты, характерные только для языка-источника (вигвам, фьорд, спагетти, бистро, шнапс, вельд, матадор и др.) Они, естественно, не имеют синонимов в языке-реципиенте, не входят в лексико-стилистические парадигмы и поэтому не являются выразительными средствами данного языка, но могут быть использованы для создания тех или иных стилистических приемов (см. с. 126).

Заимствования мало чем отличаются от исконных слов, если они ассимилированы в стилистическом аспекте, хотя в некоторых языках, в том числе и в английском, заимствованные слова обычно являются синонимами высокого стилистического тона по отношению к нейтральным словам, представленным исконными единицами (капитуляция — сдача, виктория — победа, *to commence* —

to begin, infant — child, labour — work, female — woman и др.).

Рассмотрим стилистическое использование иностранных слов и варваризмов. Как мы уже отмечали, четкую грань между ними провести трудно, однако, стилистические функции, которые они выполняют, в значительной мере одинаковы.

Употребление варваризмов и иностранных слов может свидетельствовать о стремлении говорящего к своеобразной изысканности в речи или о его речевой манерности, как, например: He picked up his

portfolio, rose, held out his hand. «*Au revoir, cher maître*» (A. Cronin); «Yes», he said, «I think that's true. A child of nature, *malgré tout*» (A. Huxley).

Употребление варваризмов или иностранных слов в начале текста может указывать на то, что текст изложен на иностранном языке. Так, в романе С. Гейма «Крестоносцы» есть эпизод, в котором солдат американской армии Бинг, немец по происхождению, обращается к окруженному немецкому гарнизону с предложением о капитуляции. Текст его выступления начинается словами «*Deutschen Soldaten*», далее текст идет на английском языке, но первые слова указывают на то, что весь текст был произнесен по-немецки.

Употребление варваризмов и иностранных слов может указывать на то, что говорящий не является англичанином. Так, например, герой многочисленных романов А. Кристи — мсье Пуаро, для которого родным языком является французский, очень часто употребляет в речи

французские слова: «It is as well, *mon ami*, that we have no affairs of moment on hand»; «And stars give light! *Voilà!* Calm yourself, Hastings»; «*A là bonne heure*, Hastings. You use your gray cells at last».

Употребление иностранных слов в тексте художественного произведения может выполнять более сложные стилистические функции, которые не являются однозначными. Так, например, в одном из лирических отступлений в романе Р. Олдингтона «Смерть героя» есть небольшой авторский монолог: English spring flowers! (...) When the inevitable «*fruit Plium*» resounds mournfully over London among the appalling crash of huge bombs and the foul reek of deadly gases while the planes roar overhead, will the conqueror think regretfully and tenderly of the flowers and the poets», где употреблено латинское выражение из поэмы Вергилия «Энеида» «*fruit Plium*», которое означает «Троя была (и больше ее нет)». Употребление данного цитирования из Вергилия не только придает тексту возвышенный, патетический характер, но и дает основание для множества индивидуальных читательских ассоциаций и коннотаций.

Очень интересной проблемой стилистических исследований является рассмотрение способов введения варваризмов в ткань художественного повествования.

В романе А. Толстого «Петр I» есть описание одного из эпизодов Северной войны русских со шведами. «Шведы устремились вперед (...). «Братцы!» — натужным голосом кричал Шереметьев посреди карей. «Братцы! Ударьте хорошенько на шведа! (...)» Русские с привинченными багинетами двинулись вперед. Быстро наступали сумерки, озарявшиеся вспышками выстрелов. Шлиппенбах приказал отходить под прикрытие построек мызы. Но едва печальные горны запели отступление, — драгуны, татары, калмыки, черкасы с новой яростью налетели со всех сторон на пятящиеся, ощетиленные ч е т ы р е х у г о л ь - н и к и шведов, прорвали их, смяли».

В этом отрывке в одном контексте употреблены варваризм «карея», «каре» и его русский эквивалент «четырёхугольник», которые употребляются как синонимы. Однако варваризм «каре» употреблен не по отношению к шведским войскам, что казалось бы вполне естественным, а по отношению к русским. Такое употребление неожиданно и вместе с тем художественно оправдано. Денотативная антитеза — смятые шведские войска и победные войска русских — подчеркивается и лексической — яркая терминологичность «каре» противопоставлена нейтральному слову «четырёхугольник».

Иногда варваризмы вводятся путем их соположения с исконным словом. В том же романе — «В Москве по случаю первой победы жгли потешные огни и транспаранты (...). Меньшиков поскакал в Новгород, чтобы вручить Борису Петров

кую парсуну или портрету царси
[...], где

варваризм «портрет» пояснен

р е т, усыпанный алмазами

предшествующим ему исконным синонимом «парсуна».

В нашей стране варваризмы — особенно неассимилированные заимствования из английского языка — стали одним из основных источников пополнения молодежного жаргона. Академик Ф. П. Филин с глубокой озабоченностью пишет о том, что поток английских заимствований в современный русский язык достиг беспрецедентных

размеров, причем не только в терминологической лексике, где появление заимствований в какой-то мере оправдано (ноу-хау, маркетинг, нью арт, виндсерфинг, роялти, китт и др.), но и в разговорном языке [106].

Засорение родного языка чужеродными элементами, вводимыми в него без всякой надобности, глубоко чуждо и духу русского языка, и духу нашего социалистического мировоззрения. Об этом в свое время писал В. И. Ленин: «Не пора ли объявить войну коверканью русского языка?» [8, 491. Эта мысль не потеряла актуальности и в наши дни.

Книжные слова можно определить как слова, книжные слова имеющие узкую сферу употребления. Они используются главным образом в торжественном, высокопарном, официально-деловом, научно-техническом стилях. Состав книжных слов весьма разнороден. В русском языке к словам этого типа относятся такие слова, как *аббревиатура, абберрация, абориген, абрис, авторитарный, автохтоны, аграрий, адепт, адекватный, ажиотаж*: и др.; в английском языке: *abode, abracadabra, absonant, acateleptic, baccaureate, bacchanlian, catenate, depicture, disimprove, Deadelian, dalliance* и др.

Возьмем для примера отрывок из научной статьи, в котором употреблены книжные слова: *Underlying any linguistic analysis of poetry is the hypothesis that there will be some significant correlation with the results of other, more intuitive methods. The results must in some way coincide with our intuitions about the nature of the phenomena, or we are obliged to doubt their validity. When our analysis does not coincide with our intuition, usually we find it necessary to modify our intuition. Terms like value, aesthetic purpose, etc., are apparently an essential part of the methods of most literary criticism, but such terms are not available to linguists.*

Как и в ранее рассмотренных случаях, употребление книжных слов в несоответствующем лексическом окружении, название несоответствующего предмета книжным словом вызывает комический эффект. Известен приведенный О. Есперсеном лингвистический анекдот, иллюстрирующий претенциозность употребления книжной лексики применительно к мелочам повседневного быта: *A young lady home from school was explaining: «Take an egg», she said, «and make a perforation on in the base and a corresponding one in the apex. Then apply the lips to the apperture, and by forcibly inhaling the breath the shell is entirely discharged of its contents». An old lady who was listening exclaimed: «It beats all how folk do things nowadays. When I was a gal they made a hole in each end and sucked».*

Аналогичный пример из русского языка: «За год до того как Паниковский нарушил конвенцию, проникнув в чужой эксплуатационный участок, в городе Арбатове появился первый автомобиль. Основоположником автомобильного дела был шофер по фамилии Козлевич.

К рулевому колесу его привело решение *начать новую жизнь*. Старая жизнь Адама Козлевича была *греховна*. Он беспрестанно нарушал *Уголовный Кодекс РСФСР*, а именно, статью 162-ю, *трактующую* вопросы *тайного похищения* чужого имущества (кража)» (И. Ильф, Е. Петров).

§ 2. Стилистические функции слов сштженТПЯго стилистического тона

Обширную часть словарного состава современного английского языка составляют слова «сниженного стилистического тона», или «нелитературные» слова. Сюда входят разговорные слова, или коллоквиализмы, слова интержаргона (или общего сленга), слова и выражения профессиональных и социальных жаргонов (или специальных сленгов), диалектизмы и вульгаризмы. Часто проводимое в литературе разграничение понятий «сленг» и «жаргон» представляется нам

нецелесообразным, поскольку границы между ними, если они вообще существуют, зыбки и неуловимы, а стилистическое различие — минимально.

Слова сниженного стилистического тона различаются между собой степенью распространенности. Разговорная лексика является общенародной и общеупотребительной; интержаргон, или общий сленг, обычно известен всему языковому коллективу, но не является общеупотребительным; профессиональные и социальные жаргонизмы известны и употребляются в отдельных профессиональных и социальных группах.

Слова сниженного стилистического тона по характеру «сниженности» можно разбить на три группы: литературно-разговорные (literary colloquial), характеризующиеся естественным ситуативным снижением, фамильярно-разговорные, интержаргонные и жаргонные (familiar colloquial), характеризующиеся умеренным снижением, и вульгаризмы (low colloquial), которым присуще эмоционально-подчеркнутое снижение [62, 49].

Слова сниженного стилистического тона имеют, как правило, синонимы в нейтральной лексике. В отличие от слов высокого стилистического тона, или книжных слов, употребление которых имеет устоявшуюся традицию, слова сниженного стилистического тона находятся в состоянии непрерывного изменения. Более того, тенденция к непрерывному обновлению является одним из наиболее характерных признаков этих слов. Слова одной группы легко переходят в другие, поэтому во многих случаях принадлежность того или иного слова к какой-то определенной группе является довольно условной.

Изучение слов сниженного стилистического тона представляет особый интерес. Рассмотрение языка как общественного явления в его историческом развитии требует изучения функционирования языка в различных слоях общества и профессиональных группах, ибо здесь возникает проблема взаимодействия «ациональнбТ~0 языка с социальными диалектами, литературной разговорной речи определенной эпохи с нелитературной речью, функционально-стилистической дифференциации языка с тенденцией к унификации разговорной речи.

Некоторые авторы объединяют все слова сниженного стилистического тона одним понятием — «английское просторечье», отмечая, однако, что классификация этого слоя лексики может быть осуществлена не столько на основе лингвистических критериев, сколько на основе критериев социолингвистических. Но даже при таком подходе проблема классификации решается неоднозначно: одни лингвисты приравнивают просторечье к речи малограмотных людей, другие включают в просторечье все разновидности нелитературной речи, в том числе диалекты (чаще всего кокни), жаргон и кент, третьи под просторечьем понимают сниженный в функциональном и социальном отношении вариант обиходно-разговорного языка, имеющий специфическую систему фонетических, лексических, фразеологических, морфологических и синтаксических элементов, которые, утратив социальную и территориальную принадлежность, приобретают общее распространение и употребляются в фамильярной, непринужденной беседе, а также используются в художественной литературе как важное выразительное средство.

Причины столь противоречивых толкований этого лингвистического явления следует, вероятно, искать в тесном переплетении языковых пластов, в сложной природе просторечья, которое на разных этапах развития языка меняет свое содержание и функции.

Рассмотрим каждую из выделенных групп отдельно. **РАЗГОВОРНЫЕ СЛОВА.**

Разговорные слова имеют определенную сферу или употребление. Они, как правило, употребляются

в устной, обиходно-бытовой, преимущественно диалогической

речи. В связи с этим разговорные слова обладают функционально-стилистическим значением, и многие из них входят в лексико-стилистические парадигмы и содержат компоненты экспрессивного, эмоционального и оценочного значений, противопоставляясь словам высокого и нейтрального стилистического тона.

Классификация разговорных слов со стилистической точки зрения представляет значительные трудности в связи с исключительной вариативностью и изменчивостью этого слоя лексики как в синхронии, так и в диахронии. Относительная закреплённость разговорных слов за определенной сферой употребления сказывается и на их форме (фонетической, грамматической, словообразовательной), и на их семантике. Исходя из критерия взаимосвязи формы и содержания, разговорные слова можно подразделить на три подгруппы:

1) слова, которые в разговорной речи изменяют фонетическую форму без изменения лексико-стилистического значения;

2) слова, которые в разговорной речи изменяют и форму, и лексико-стилистическое значение;

3) слова, которые в разговорной речи изменяют лексическое и / или лексико-стилистическое значение без изменения формы.

Рассмотрим каждую из выделенных подгрупп отдельно.

В первой подгруппе можно выделить несколько разновидностей изменения звуковой формы слова:

а) усечение слова: *aggro* < *aggravation* драка, скандал; *caff* (*eterria*), *combo* < *combination* эстрадный ансамбль; *deb* (*utant*), *demo* (*nstration*), *disco* (*theque*), *It* (*alian vermouth*), *rav* (*ilion*), *trad* (*itional*) традиционный джаз; *biz* (*ness*), *nap* (*oleon*) лошадь-фаворит и др. Ср. в рус. яз. «Жигуль» вместо «Жигули»;

б) контаминация словосочетаний: *s'long* — *so long*, *c'mon* — *come on*, *gimme* — *give me*, *lemme* — *let me*, *kina* — *kind of*, *gonna* — *going to*, *dee-jay* — *disc-jockey*;

в) контаминация грамматических форм: *I don't*, *he's done it*, *I'd go*, *she'll go*, *there's*, *we're going* и др.

Употребление данных форм в разговорной речи не сопряжено с

выполнением какой-либо стилистической функции, а обусловлено темпом речи, экономией произносительных усилий, опорой на ситуативный и речевой контекст. Эти слова не имеют лексико-стилистической парадигмы, они обладают функционально-стилистическим значением и маркируют высказывание как относящееся к разговорному типу речи.

Во второй подгруппе можно выделить два варианта изменения формы слова, которое приводит к изменению его лексико-стилистического значения:

а) изменение грамматической формы слова, которое приводит к изменению его лексического и лексико-стилистического значения. Так, существительные *bags*, *heaps* во множественном числе приобретают значение множества; существительное *separates* во множественном числе приобретает значение «юбка», «брюки», «блузка»; *the antique* в результате эллипсиса в *antique art* («античное искусство») приобретает значение «древняя или старинная вещь»; употребление неопределенного артикля с прилагательными *beautiful*, *handful* превращает их в субстантивированные существительные со значениями «красотка» (особенно в обращении) «кто-то или что-то, доставляющее много хлопот», например: *the child is a handful*; употребление определенного артикля с наречием — *the altogether* — превращает его в существительное со значением «обнаженная модель». Аналогично в русском языке — существительное *корочка* во множественном числе перешла в жаргонное слово со значением «диплом об окончании вуза»;

б) изменение формы слова нейтрального или высокого стилистического тона, используя различные словообразовательные модели, при этом производные слова приобретают иное лексическое и лексикостилистическое значение:

аффиксация: *stammer* репетитор от *to cram*; *oldie* старая песня, *tenner* десятка, десять фунтов, *clippie* женщина-кондуктор автобуса, *missy* от *miss*, *beckbencher* парламентарий — «заднескамеечник», *Scot-* ту шотландец, *Welshie* уэльсец и др. Ср. в рус. яз.: работяга, общага, шоферить, нахаловка, бормотуха;

словосложение: *admass* — публика, на которую рассчитана реклама, *anchorman* ведущий телепередачу (особенно типа форума или дискуссии на политическую тему), *beetlemania*, «битломания», *clirjoint* «обдираловка», дорогой ночной ресторан, *blow-pipe* реактивный самолет, *backroom boy* «засекреченный парень», *bubblecar* «пузырь», микролитражный автомобиль, *legman* репортер и др.;

конверсия: *to angel* тайно покровительствовать, *to bag* взять без спроса, *be-in* би-ин, встреча хиппи, *sit-in* сидячая забастовка, обычно студенческая, *teach-in* диспут-семинар, обычно для обсуждения злободневных общественно-политических вопросов в университетах;

телескопия: *motel*, *smog*, *to dunch*;

сокращение и аффиксация: *Ally-Pally* — *Alexander Palace*, *gran-* ну смесь слабого и крепкого пива, *archie* от *Archibald* вид зенитного пулемета. Этот способ широко распространен и в русском языке: раскладушка, запаска, коммуналка, анонимка, продленка, «Вечерка» и др.;

словосложение и аффиксация: *strap-hanger* «висящий на ремне» (о пассажирах городского транспорта), *arty-crafty* «художественный», *brown-bagger* «зубрила» (по коричневому портфелю, с которым он никогда не расстается).

Все эти слова входят в лексико-стилистические парадигмы, они имеют синонимы в словах нейтрального или высокого стилистического тона и, следовательно, имеют определенное стилистическое значение. Они не только маркируют высказывание как относящееся к разговорному типу речи, но и дают дополнительную характеристику обозначаемому ими денотату.

Третья подгруппа слов наиболее многочисленна, классификация их представляет определенные трудности, поскольку денотативное и коннотативное

значения, или основная и дополнительная информация, которую содержат слова этой подгруппы, находятся между собой в довольно сложных отношениях. Здесь можно выделить следующие случаи:

а) Слова имеют только эмоционально-экспрессивное значение. К ним относятся слова *oh, ah, gee, alas, bah* и устойчивые словосочетания, выполняющие особую экспрессивно-семантическую функцию: *Good (Great) heavens, Good God, God forbid, damn it, I never* и др., которые служат средством выражения чувств говорящего;

б) Слова или устойчивые словосочетания имеют и коннотативное, и денотативное значение, но коннотативное значение преобладает над денотативным. К ним относятся застывшие словосочетания, выражающие удивление, недоверие (*really, did he really, would you believe it, you don't say so, who would have thought of it*), сожаление, разочарование; негодование (*what a nuisance, don't be silly*), а также слова, выражающие эмоции, типа *terribly, awfully, wonderfully, beastly, ghastly*), которые не содержат оценки объекта, а лишь указывают на степень какого-то качества, положительного или отрицательного. Так, в разговорной речи возможно *it's awfully nice of you, terribly good, wonderfully stupid* и др.;

в) Слова, в которых денотативное и коннотативное значения взаимодействуют. Эти слова имеют синонимы — слова нейтрального или высокого стилистического тона, которые сходны с разговорными словами по денотативному значению, но отличаются от них коннотативным значением, возникающим на основе метафорического или метонимического переноса, как, например: *anthony* «заморыш», самый маленький в опоросе поросенок (от *St. Anthony*, которого считают патроном свинопасов), *beak* учитель, особенно в привилегированной частной средней школе, *blackleg* штрейкбрехер, *bunny* «зайчик», девушка-официантка в клубе «Плейбой», униформа которых напоминает маскарадный костюм зайца; *cloth-cap* «матерчатая кепка», которую обыкновенно носят рабочие, символ простого происхождения; *colt-team* «жеребьячья команда», молодежная команда, состоящая из перспективных игроков; *the axe* сокращение бюджетных ассигнований и др. Это явление широко распространено и в русском языке: квартира-распашонка, выбивать, поплавок — значок об окончании вуза, стекляшка — распивочная, диск — пластинка, телега, бочка — жалоба, ящик — телевизор и т. д.

Во всех случаях коннотативное значение наслаивается на денотативное, так что слово не только обозначает определенный денотат, но одновременно придает ему определенную экспрессивно-эмоциональную характеристику сниженного тона;

г) Слова, в которых денотативное значение взаимосвязано с коннотативным в определенных контекстуальных условиях. Это обычно слова нейтрального стилистического тона, дополнительное разговорное значение которых обусловлено не столько свойствами лексико-стилистической парадигмы (она может и отсутствовать), сколько синтагматическими связями, возникающими в высказывании, в тексте. Так, например:

affair: 1. дело — *it's an affair of a few days [...]*.

4. *разг.*, история, интрижка — *Tutin [...] had an affair with his secretary Phylis (J. Cary); штука — [...] she was wearing a dress, a light affair, of plain yellow with emerald belt (H. Bates)*;

to ache: болеть; *разг.* жаждать чего-нибудь — *I ached to see him*;

beggar: 1. нищий, попрошайка; *шутл.* парень, малый — *nice little ~ s, lucky beggar* счастливчик;

careful: 1. заботливый [...] 5. *разг.* скуповатый — *a ~ housewife*;

д) Разговорные слова, в которых денотативное и коннотативное значения

полностью отличаются от денотативного и коннотативного значения слов нейтрального или высокого стилистического тона, с которыми они связаны по происхождению: *ambidexter* — *нейтр.* человек, свободно владеющий обеими руками; *книж.* двурушник; *разг.* присяжный, берущий взятки с обеих сторон, участвующих в процессе; *bail юрид.* залог.; *разг.* ручательство — 141 *go bail for it* я ручаюсь за это; *chant поэт,* воспевать; *chanter поэт,* певец; *разг.* расхваливать лошадей при продаже на ярмарке, лошажник; *cerulean поэт.* лазурь; *шутл. разг.* «синий чулок».

Слово «сленг» весьма популярно, и проблеме слова общего сленга, сленга посвящено большое количество работ как или интержаргона а так и зарубежной лингвистике. Однако само понятие «сленг» до настоящего времени остается неопределенным. Под «сленгом» понимают и просторечные слова, и диалектизмы, и неологизмы, и жаргонизмы, и шутливые словообразования, и многое другое. Те качества, которые обычно приписывают сленгизмам,— ярко выраженная экспрессивность, грубоватость, оценочность, шутливость, оттенок пренебрежительности и др.— носят не дифференцирующий, а описательный характер и могут быть применены практически ко всем слоям лексики сниженного стилистического тона. Следует, однако, отметить, что сленг, или интержаргон, имеет определенную тематическую и этическую направленность. «Создается впечатление, что для этой лексической подсистемы характерна концентрация слов вокруг понятий, отражающих не столько социальные ценности, сколько «антиценности» [126, XI—XIII. Так, по наблюдениям С. Флекснера, в американском сленге прослеживается отрицательное отношение к таким комплексам социальных ценностей, как «мораль», «добродетель», «интеллектуальность». «Значительная часть нашего сленга»,— пишет Флекснер,— «сознательно ориентирована на аморальность, цинизм и жестокость» [126, XI—XIII. Это находит свое проявление и в синонимической аттракции. Характерно, что одна из наиболее многочисленных групп синонимов сленга состоит из лексем со значением «пьяный»: *boozed up, tight, tanked, stinking, soused* и др. Весьма многочисленны синонимические группы и семантические поля сленгизмов, связанные с насилием, сексом, наркоманией. Так, исследование языка данной субкультуры позволяет выявить ее ценностную ориентацию [115, 143—/601.

Нечеткость и расплывчатость понятия «сленг» ведут к тому, что в лингвистике предпринимались и предпринимаются попытки как-то уточнить это понятие. Наиболее часто они направлены на разграничение двух разновидностей сленга: а) о б щ и й сленг, или слова и словосочетания, находящиеся за пределами литературного языка, общепонятные и широко распространенные в разговорной речи образные слова и словосочетания эмоционально-оценочной окраски, претендующие на новизну и оригинальность, в этих качествах выступающие синонимами слов и словосочетаний литературного языка, и б) с п е - ц и а л ь н ы й сленг, или слова и словосочетания того или иного профессионального или классового жаргона. Имеется еще одно сходное определение сленга: «Сленг — это особый, исторически сложившийся и, в большей или меньшей степени, общий всем социальным слоям говорящих вариант (преимущественно лексических) норм, бытующих в основном в сфере устной речи и функционально отличный от жаргонных и профессиональных элементов языка» [711.

В современной лингвистике возник термин для обозначения общего сленга — интержаргон. Слова, относящиеся как к интержаргону, так и к специальным сленгам или жаргонам, являются маркированными в функционально-стилистической оппозиции (поскольку они принадлежат к фамильярно-разговорной

речи и обычно не проникают в лите- ратурно-разговорную речь) и в лексико- стилистической (поскольку они имеют синонимы в других типах лексики).

В русском языке, как и в английском, границы между специальными жаргонами и интержаргоном не являются четкими. Ряд слов, принадлежавших ранее специальным жаргонам, перешло в современный интержаргон: *халтура* (из церковного или бурсацкого речевого обихода, где оно имело значение «служба по покойнику, отпевание»). Слово *халтура* перешло в воровской жаргон в качестве своеобразной метафоры: служба по покойнику-* кража в квартире, где находится покойник,-* легкая нажива, в отличие от налетов, связанных с риском. Метафорическое употребление этого слова было заимствовано другими жаргонами, ср.: *халтурить, халтурщик, халтура* в речи артистов- гастролеров, музыкантов.

Разветвленные социально-групповые речевые связи можно проиллюстрировать на таких словах, как *верняк* (шулерский прием: игра на верняк, игра с шулерскими приемами и интержаргонное *верняк* — верное дело, надежный замысел); *прокол (автом.)* у артистов-гастро- леров означает внезапно сорвавшийся или отмененный спектакль; у газетчиков *прокол* — это пропущенная в газете тема, освещенная в других газетах. Жаргонное употребление этого слова связано с семантикой «крах», «конец», «разоблачение», «неудача в чем-нибудь»; *накладка (актер.)* в значении «брак в работе, ошибка» стала употребляться в других жаргонных сферах, например, в речи журналистов;

санок, салага (воен.) — лодырь, бездельник; неумелый или молодой работник [94, 165—180].

В качестве примеров английских интержаргонизмов можно привести слова, обозначающие деньги вообще, — *berries, cabbage, jacks, potatoes, lolly; the crisp and crackling* — наличные деньги, *real script* — деньги в чеках, *bawbee* — медяк, *fiveer* — пятерка, *smacker* — один фунт, *bob* — шиллинг, *tenner* — десять фунтов; названия спиртных напитков: *V and B* — бренди с бенедиктином, *Bloody Mary* — «Кровавая Мери» — водка с томатным соком, *blue ruin* — джин; *boomerang, dog's nose, granny, pile driver, sidecar, stinger* — коктейли; *blowed, boozy, cock-eyed, corned* — слова, обозначающие понятие «пьяный» и др.

Интержаргон, или общий сленг, употребляется всеми членами общества для грубовато-сниженного выражения предмета мысли.

В любом коллективе людей, объединенном чем-то
специальный сленг, общим — работой, досугом, увлечениями, уче- или жаргонизмы

возрастом и др. наряду с общеупотребительной лексикой существует специализированный, обычно весьма ограниченный, слой лексики, употребляющийся только в среде данного коллектива. Чаще всего это нейтральные слова, которые употребляются в переносном значении. Такие слои лексики именуются корпоративной лексикой. Среди них можно выделить жаргоны профессиональные, социальные и возрастные, последний представлен так называемым молодежным жаргоном.

В профессиональных жаргонах выделяются жаргоны музыкантов, спортсменов, военнослужащих, моряков и др. Профессионализмы обычно обозначают наименования инструментов, процессов и других характеристик профессиональной деятельности.

Следует отметить, что появление многих профессионализмов связано не столько со стремлением говорящих к повышению выразительности речи, сколько с необходимостью обозначения различных понятий, которые в литературной речи передаются описательным путем, как, например, профессионализмы вузовской и школьной жизни: «окно» — отсутствие занятия между занятиями, «пара» — лекция или занятие, состоящее из двух «полупар», т. е. разделенное небольшим перерывом, «хвост» — задолженность студента по зачету или экзамену, «зачетка» — зачетная книжка, «пересменка» — перерыв между концом занятий первой смены и началом занятий второй смены, «отработка» — сдача студентом преподавателю материала пропущенной лекции или семинара и др.

Большое количество профессионализмов существует в языке журналистов (см. с. 60—61).

Ряд профессионализмов характерен для членов английского парламента: *another place* — другая палата (употребляется членами палаты общин о палате лордов и членами палаты лордов о палате общин), *the axe* — резкое сокращение бюджетных ассигнований, *baby of the house* — самый молодой член парламента, *back-bencher* — рядовой член парламента, *backwoodsman* — член палаты лордов, редко присутствующий на заседаниях, *gag* — прекращение прений, *carpetbagger* — «чужак», кандидат на выборах в парламента, не живущий вдан- ном избирательном округе.

Большое количество профессионализмов существует в среде военнослужащих: *Archie* — тип зенитного пулемета (от *Archibald*), *brass hats* — «медные каски», высшие воинские чины, *lifer* — старослужащий, *newfer* — салага, *claymore* — шашка офицеров Хайлендских полков (от *ист. claymore* кельтский обоюдоострый меч), *lower deck* — рядовой и старшинский состав ВМС, *Mae West* — спасательный жилет (от имени известной американской кинозвезды), *red cap* — военный полицейский, *red hat* — штабной офицер, *ringer* — офицер BBC (по знаку различия

— кольцообразной нашивке на рукаве), *grape* — летчик-неудачник (*букв.* «чернослив»).

Разновидностью специального сленга, или жаргона, являются социальные жаргоны, или слои лексики, используемые определенными социальными группами, в том числе и жаргоны деклассированных элементов: воровской жаргон *cant* в Англии, «блатная музыка» в царской России, воровское арго во Франции. Особенностью данного слоя лексики, в отличие от профессионализмов, является отсутствие экспрессивности, хотя переосмысление обычных слов, которые здесь используются, может основываться на метафорических переносах. Основная функция этих слов — скрыть смысл некоторых понятий от непосвященных. Так, в «блатной музыке» существовал ряд обозначений для специальностей воров: *игирмач* — карманник, *мойщик* — магазинный вор, *майданик* — поездной вор, *скокарь* или *домушник* — квартирный вор, *голубятник* — вор, специализирующийся по краже сохнувшего на чердаках белья, *кассер*, или *медвежатник*, — взломщик сейфов, *стопарь* — грабитель, *клюкушник* — вор, работающий в церквях, *банщик* — вор, работающий на вокзалах.

Широкое распространение наркомании на Западе привело к тому, что английский язык «обогатился» большим количеством жаргизмов, связанных с этой неприглядной стороной капиталистического мира. К ним относятся названия наркотиков — *grass*, *pot*, *tea*, *weed*, *goof-ball*, *reefer*, *junk*, *speed*; слова, обозначающие наркоманов — *freak*, *groover*, *head*; способы введения наркотиков — *to crank up*, *to mainline*, *to pop*, *to skin-pop*; состояния наркотического опьянения — *buzz*, *groovy*, *high*, *lit up*, *loaded* и другие слова: *to push* — продавать наркотики, *pusher* — торговец наркотиками, *load* — «товар», *set* — место продажи «товара».

Рассмотрим еще одну разновидность жаргона, так называемый молодежный жаргон, который близок к корпоративным жаргонам тем, что является «своего рода общественной забавой, языковой игрой, подчиненной принципам эмоциональной экспрессивности» [51, 119].

Молодежный жаргон русского языка неоднороден по своему составу. Как уже отмечалось выше, большую роль в нем играют варваризмы, главным образом английского происхождения. Наряду с ними значительное место занимают и переосмысленные слова исконного происхождения: *кони* — родители; *заграть* — быть отчисленным; *заглохнуть* — замолчать; *базарить*, *возникать*, *выступать* — шуметь, скандалить, задираться. Молодежный жаргон весьма убог с точки зрения количества отображаемых понятий — в нем выделяется не более 10—12 идеографических рубрик [60, 79—86].

Английский молодежный жаргон хорошо представлен в известном романе Д. Сэлинджера «Над пропастью во ржи». Для этого жаргона характерно употребление эмоционально-эмфатических восклицаний (*boy*, *for Chrissake*, *damn it*), слов «паразитов» с широкой семантикой — *and all*, *and stuff*, *and crap*, *goddam thing*, оценочных эпитетов типа *terrific*, *phony*, *lousy*, эмфатических усилителей типа *hell*, *heck*, слов интержаргона *to give a buzz* — позвонить, *not too hot*, *not so hot* — не больно, не шибко, *dope* — идиот, *dory* — идиотский, *to kid*, *kidding* — обманывать, ряд вульгаризмов.

Необходимо отметить существенное различие социальных статусов русского и английского молодежного жаргонов. Дело в том, что широкое распространение молодежного жаргона в Англии и США обусловлено определенными социальными причинами — неприятием молодежью нравов, морали, социальных условий буржуазного общества, что, в частности, проявляется и в демонстративном отказе от соблюдения норм использования языка. В социалистическом обществе социальных противоречий между молодежью и обществом нет и не может быть, и поэтому

молодежный жаргон — не безобидная «языковая игра», а порча родного языка, ибо убогость и ограниченность языка, которым пользуется говорящий, не только свидетельствует, но и ведет к убогости и ограниченности мысли. Приведем для иллюстрации пример из школьной среды: «Но знать много слов совершенно не обязательно. Мальчишки в нашем классе вполне обходятся шестью словами: точняк, нормалек, спокуха, не кисло, резко, структура момента. А Ленка Коновалова любую беседу поддерживает двумя предложениями: «Ну да, в общем-то [...]» и «Ну, в общем-то, конечно [...]» (В. Токарева).

и в б е ^{Под вульгаризмами понимают слова и выражения, которые не принято употреблять в обществе вследствие их грубости или непристойности.}

ности. Следует отметить, однако, что за годы после второй мировой войны взгляды на использование вульгаризмов в английском языке существенно изменились. В капиталистическом обществе «вседозволенности», в котором не соблюдаются моральные и этические принципы, используются в художественной литературе грубые вульгаризмы, которые раньше не допускались вообще или же обозначались только начальными буквами.

Статус просторечья неодинаков. Принято различать литературное просторечье, или языковые средства, употребляемые образованными людьми для грубоватого, сниженного выражения предмета мысли: *канючить, над нами не каплет, на соплях, карга, каюк, хрыч, кутузка* (см. любопытную интерпретацию последнего слова поэтом Е. Федоровым) и нелитературное, или диалектное просторечье,

Люблю слова.
Их смысл всегда мне нов,
Но есть среди бродячих звучных слов Слова со
смутной смысловой нагрузкой.
К примеру, лишь с намеком на исток Уютный
милицейский закуток В народе прозывается
кутузкой.

языковые средства которого употребляются отдельными группами говорящих и которые, по существу, смыкаются с вульгаризмами. К нему относятся такие слова и словосочетания, как *б роюсь, ихний, пальта, хотит, выбора, в кине* и др.

В английском языке в нелитературном просторечье наблюдаются такие явления, как потеря звука или слога в результате ассимиляции или диссимиляции: *ис1 (= would), 'im (= him), 'aseen (= have seen), wi' (= with), V (= in), t' (= to), отпадение конечного t и характерное для северных (шотландских) диалектов употребление окончания a [э], например: *canna* (= cannot), *dinna* (= don't), *winna* (= wouldn't), отпадение конечного g и превращение [т]1 в [n]: *sportin* (= sporting), *sittin* (= sitting), *givin* (= giving), замена звука [el звуком [i]: *togit- her* (= together), *niver* (= never) и др.

Рассмотрим теперь использование лексики сниженного стилистического тона в различных стилистических функциях. Как уже отмечалось ранее, границы между лексическими группами подвижны и легко проницаемы. Это обуславливает и тот факт, что их стилистические функции во многом сходны — все они служат средствами создания различных стилистических приемов.

Определяя стилистический прием как способ комбинации речевых единиц и, в частности, взаимодействия стилистически маркированных и стилистически немаркированных единиц в пределах единиц более высокого уровня — словосочетания, высказывания, текста, отметим, что стилистические функции данных единиц во многом определяются тем речевым и/или ситуативным контекстом, в котором они употреблены.

Можно выделить речевые сферы, в которых употребляются слова сниженного стилистического тона: бытовая разговорная речь, язык газеты, язык поэзии и язык художественной литературы. Рассмотрим использование слов сниженного стилистического тона в каждой из этих сфер.

В отличие от кодифицированной речи — научной, официально-деловой, публицистической и литературно-разговорной, в которой говорящий должен следовать ролевым предписаниям, определяемым социальными факторами (см. главу VIII), разговорная бытовая речь является преимущественно некодифицированной, для говорящего характерно стремление уйти от шаблона, стандарта, подчеркнуть свою принадлежность к определенной корпоративной группе, свою индивидуальность. Следует, однако, отметить, что употребление разговорных слов в бытовой разговорной речи не является стилистически значимым — здесь происходит не речевое, а ситуативное снижение. Иначе говоря, говорящий не осознает той социальной роли, в которой он выступает. Если предположить, с известными оговорками, что бытовая разговорная речь адекватно отражается в художественной литературе, то окажется, что выбор и использование стилистически сниженной лексики (которая не осознается как сниженная) определяется прежде всего социальным статусом говорящего, предметом речи и ситуацией, в которой происходит общение.

Так, для донских казаков характерно употребление просторечных форм, диалектизмов, которое не преследует стилистических целей:

- Нам до них дела нет. Они пушай воюют, а у нас хлеба не убратые!
- Вот беда-а-а! Гля, миру согнали, а ить ноне день год кормит.
- Потравят копны скотиной.
- У нас уже ячмень зачали косить.
- Астрицкого царя, стало быть, стукнули (М. Шолохов).

Для одного из героев романа Богомолова «В августе сорок четвертого [...]», капитана Таманцева, характерно широкое использование профессионализмов работников военной контрразведки:

— Я обучу тебя *стрельбе по-македонски, силовому задержанию*. [...] поднаберешься опыта, оперативная хватка появится — да тебе же цены не будет! [...] Мы с Пашей сделаем из тебя настоящего *чистильщика!* I...1 *Волкодава!* (...) Да ты любого *парша* голыми руками брать сможешь!» (чистильщик — розыскник военной контрразведки; волкодав — розыскник, способный брать живьем сильного, хорошо вооруженного противника; парш — агент-парашютист, сильный противник).

Персонажи рассказа С. Барстоу «В поисках Томми Флинна» — простые рабочие, для которых характерно употребление просторечных диалектизмов:

«Oh, Гш *on'y kiddin*», Walt said. «He doesn't mind, do you, lad? Take a bit o'kid, can't you, eh?»

«I've got to go now...»

«Aye, that's right, *Christie lad*. Off you go home».

«'Course we will», Walt said.

Для великосветской прожигательницы жизни из рассказа Г. Бейтса «How Vainly Men Themselves Amaze» характерно употребление разговорной эмоционально окрашенной лексики, различных разговорных «усилителей»: «Oh, this is becoming *an awful bore* for you. [...I Thank you all the same — it's *awfully sweet* of you [...].», «Can you see these children of mine anywhere or *that wreched German girl?*».

Сниженная лексика может употребляться в разговорной речи и со специальными прагматическими целями. Рассмотрим несколько примеров.

Английский дипломат Антробус из рассказа Л. Даррелла «Маленькое приключение в Париже», несомненно, владеет литературноразговорной речью, однако, рассказывая о своем «маленьком приключении», он, для создания живости, наглядности повествования, широко использует сленгизмы различного характера: «But more serious still was *my lolly situation*. I had hardly any *real script* on me and none of the *crisp and crackling*», «O'Toole looked like Dylan Thomas after a week *on the tiles*», «O'Toole planked Mariam on a bar-stool and called for *three tots*», «O'Toole was now *under the influence* and disposed to be lighthearted to the point of coarseness».

Нельсон — высокомерный священник-миссионер из рассказа Д. Гарнет, также владеющий нормами литературного языка, использует вульгаризмы для выражения своего отношения ко всем неангличанам: «But to Nelson all the races of the Middle East were «*wogs*», Italians were «*eye-ties*», and all of them but little superior to the Papuan head-hunting «*fuzzy — wuzzies* [...]».

Герой рассказа Д. Лессинг «Англия против Англии», размышляя о своей будущей жизни, также нарушает существующие нормы литературного языка: He, Charlie (if he passed examination) would be running around licking people's arses to get a job».

Языковые средства разговорной речи могут употребляться и в письменной форме. В качестве примера возьмем отрывок из рассказа Сарояна «Дорогая Грета Гарбо», написанного в форме письма молодого человека к известной кинозвезде: [...] «we were standing around in small groups *chewing the rag about this and that* and there was a lot of *radical talk*, but I didn't pay any attention to it.

When I saw the newsreel automobiles drive up, *I figured*, well, here's a chance for me *to get into the movies like I always wanted to*, so I stuck around waiting for my chance. I always knew I had the sort of face that *would film well and look good on the screen* [...]».

Во всех этих случаях употребление стилистически сниженной лексики указывает или на сниженность уровня ситуативного общения, или на подчеркнутое снижение оценки излагаемых событий.

Вторая сфера, в которой широко используется лексика сниженного стилистического тона,— язык газеты. Основная стилиобразующая тенденция в языке газеты — стремление к стереотипу, с одной стороны, и к экспрессивности, с другой,— проявляется в употреблении разговорной лексики, особенно разговорно-эмоциональной и разговорноэкспрессивной в газетной публицистике. Однако использование лексики сниженного стилистического тона в языке газеты имеет определенные ограничения. Так, в языке газеты полностью отсутствуют вульгаризмы, нелитературное просторечье встречается только при пародийном, сатирическом изображении действительности. Это можно проиллюстрировать на примере комментария Мэри Россер по поводу все возрастающих налогов: «*We wuz robbed*» is one cliché for how we feel. I suspect the cliché in return from the Tories will be: «*you ain't seen nothin' yet*» (Morning Star).

Употребление профессионализмов в языке газеты обычно диктуется "стремлением создать юмористический или сатирический эффект. Так, Грэхем Натталл, описывая конкурентную борьбу между двумя промышленными компаниями, представляет ее как поединок боксеров: «*On my left in the blue corner is Dalgety* [...]». «*On my right in the red corner is Spillers*». «Both of them are *heavyweights*» (Morning Star).

В языке газеты употребляются в несколько меньшей степени, по сравнению с разговорными словами, слова интержаргона, или общего сленга. Основная функция этих слов —экспрессивная оценка излагаемых событий и фактов с

классовых позиций. Так, *Morning Star* определяет правящую верхушку Англии с позиций рабочего класса как *Tory nuclear maniacs, the cold war gang, Mrs Thatcher and her ilk, the backwoodsmen* и др.

Эта функция особенно ярко проявляется в тех случаях, когда одно и то же понятие обозначается в заголовке статьи разговорным словом, а в тексте — словом нейтрального стилистического тона. В этом случае оценочный момент, который содержится в слове заголовка, отражается в нейтральном слове текста, предопределяя таким образом их восприятие и трактовку.

Так, описывая твердую позицию, занятую делегацией Фронта национального освобождения Родезии — Зимбабве по отношению к позиции главы британской делегации лорда Кэррингтона, газета *Morning Star* в тексте пишет: *the Patriotic Front leaders stuck firm to their position*, а в заголовок выносятся *Front corners Carrington* (*Morning Star*). Рассказывая о планах правительства сократить пособия семьям бастующих рабочих, газета в тексте сообщения пишет: «The government is ready to bring forward proposals to limit benefits paid to the families of workers on strike, Employment Secretary James Prior told delighted Tories yesterday (*Morning Star*)», а заголовок сформулирован так: *Prior pushes plan to curb benefits*. Рассказывая о порядках, царящих в судах Северной Ирландии по отношению к католикам-ирландцам, газета описывает следующий случай: «[...] the resident magistrate sentenced one young Catholic football fan to two months' jail for hissing at an RUC dog and then attempting to kick it», а в заголовок выносятся «Fan gets jail for hissing at dog» (*Morning Star*).

В языке газеты *Morning Star* можно наблюдать своеобразную подсистему употребления книжных и нейтральных слов, с одной стороны, и разговорных слов, с другой: *propaganda — brainwashing, system — set up, statement — yarn, conference — huddle, profit — chunk, to criticize—to slate, to slam, to make profits — to coin cash, (political) move — stunt, (political) deception — humbug, jiggery, chicanery, (economic, political) pressure — squeeze, big profits — juicy profits* и др.

Особую роль играет использование стилистически сниженной лексики в поэзии. Как отмечалось выше, для современной поэзии, как русской, так и английской, характерен полный отказ от собственно поэтического языка, наблюдается широкое использование самых разнообразных стилистических слоев лексики, в том числе и лексики сниженного стилистического тона. Лирическая поэзия, будучи своеобразным монологом или самого поэта, или его лирического героя, допускает употребление практически всех слов, характерных для обычного, непоэтического словоупотребления, чем создается ощущение достоверности, искренности, правдивости выражения мыслей и чувств.

Так, например, в поэзии Е. Евтушенко можно найти следующие разговорные синонимы к словам «есть» и «пить»: «Как, вы луковый суп не едали? / Значит Франции вы не видали [...]»; «Погляди / как вторую миску / поглощает английская мисс»; «Наворачивал Генрих Наваррский / из серебряных гентских посуд / Этот, правда, не слишком наваристый, / Но такой удивительный суп!»; «Кряжист, / широколиц / Шофер ООН ругает, / и абстракционист / яичницу рубает»; «Мы в аэродроме в Копенгагене / сидели и на кофе налегали»; «А в землянке порой / хлопнем стопку», «А тут совсем не чокаются / Тут пьют без проволочек. / Надравшись, / с рюмкой чмокается / американский летчик».

Много разговорных слов и выражений встречается и в поэзии А. Вознесенского! «Мотаются мотоботы, / как уголь, горит вода — работа! / работа! / Все прочее — лабуда»; «не шизики — / а физики / герои нашего времени!»; «И где-то над циклотроном, 7 загадочный, как астроном, / сияя румяной физией, / считая свои дробя / Вадик Клименко, / физик, / вслушивается в тебя»;

«Продажи. Рожи. Шеф ржет, как мерин. Орет продюсер, пирог уписывая, / самоубийцы спешат упиться», / «как странны нам те придурки, / далекие, как при Рюрике / дрались, мельтешили, дулись, / какая все это дурость!»

Употребление слов сниженного стилистического тона характерно и для англоязычной поэзии. В ней встречаются и разговорные конта- минированные формы,

*I'm going out to clean the pasture spring;
I'll only stop to rake the leaves away (And wait to watch
the water clear, I may):*

I sha'n be gone long.— You come too. (R. Frost. The Pasture), и разговорные выражения,

*The whiskey on your breath Could make
a small boy dizzy;
But I hung on like death
Such waltzing was not easy* (Th. Roethke. My Papa's Waltz), и вульгаризмы
*Only awkward words about the weather,
Only smiles, evasions, pleasantries, Damn!* (A. Taylor.

On the Knowledge of Things).

В стихотворении Фила Очса «Вне небольшого круга друзей» отражено отчуждение между людьми в капиталистическом обществе, их равнодушие к судьбе окружающих. Это стихотворение построено в форме монолога равнодушного и опустошенного человека; оно насыщено разнообразными словами сниженного стилистического тона:

Oh look outside the window	and we might get sued
There's a woman being grabbed	And it looks <i>like its gonna rain</i>
They've dragged her to the bushes	And I'm sure it wouldn't
And now she's being stabbed.	interest anybody
Maybe we should <i>call the cops</i>	Outside of a small circle
And try to stop the pain	of friends
But Monopoly <i>is so much fun</i>	Sweating in the ghetto
I'd hate <i>to blow the game</i>	With the coloured and the poor
And I'm sure it wouldn't	The rats have joined the babies
interest anybody	Who are sleeping on the floor
Outside of a small circle	Now wouldn't it be a riot
of friends.	If they really <i>blew their tops</i>
Riding down the highway	But <i>they git too much already</i>
yes my back is getting <i>stiff</i>	And besides we've got the cops
Thirteen cars are piled up.	And I'm sure it wouldn't
They're hanging on a cliff	interest anybody
Now may be we should pull	Outside of a small circle
them back	of friends
With our tow and chain	(Phil Ochs. Outside
But <i>we've got to move</i>	of a Small Circle of Friends).

Иногда сленгизмы употребляются в поэзии для изображения действительности в юмористическом виде, как, например, в стихотворении неизвестного автора «Бедные животные»:

The cow drinks water by the ton And at 18 is
mostly done.
The dog at 15 *cashes in* Without the aid of
rum and gin.
The cat in milk and water *soaks* And then in 12

short years it *croaks*.
But sinful, ginful, rumsoaked men
Survive for three score years and ten.
And some of them, a very few
Stay pickled till they're 92.

Слова сниженного стилистического тона выполняют различные функции в языке художественной прозы. Можно выделить три основные сферы их употребления: прямая речь персонажей, несобственнопрямая речь, где речь автора переплетается с речью героев, и авторское повествование.

Первый случай наиболее простой. Автор, стремясь полнее охарактеризовать своего героя, максимально точно передает особенности его речи, употребляя и слова сниженного стилистического тона. Подобные примеры были приведены выше. Приведем еще один пример, где в авторское повествование влетается лексика персонажа. В рассказе

В. Притчетта «Моряк» описывается ситуация, где отставной боцман нанимается слугой к писателю-рассказчику и переносит морские профессионализмы в домашнюю обстановку: «We began to talk a more tangy dialect. Things were not put away; they were «stowed». String appeared in strange knots to make things «fast», plants were «lashed» in the dying garden, washing was «hoist» on the lines, floors were «swabbed». The kitchen became the «galley». The postman «came alongside», all meals were «piped» and at bed time we «piped down».

Как уже отмечалось, лексика сниженного стилистического тона встречается также в несобственно-прямой речи. В рассказе А. Кристи «Нимейский лев» авторское повествование включает в себя и графически немаркированную речь самого месье Пуаро: Poirot was shaken; shaken and embittered. Miss Lemon, the efficient Miss Lemon, had let him down! A Pekinese dog. A Pekinese dog! And after the dream he had last night.

Одной из характерных особенностей современной прозы является включение в авторское повествование лексики персонажей. На это явление обратил внимание еще В. В. Виноградов: «[...] язык автора впитывает в себя речь и мышление персонажей, присущие им приемы драматического переживания и осмысления событий» 136, 120—121]. Другие исследователи [47, 201] полагают, что между теми средствами, которыми можно пользоваться в авторской речи, и теми, которые применяются для речевой характеристики персонажей, не существует резкой границы. Более того, они считают совершенно естественным, чтобы язык автора в какой-то мере окрашивался оттенками речи персонажей.

Мы исключаем те случаи, когда повествование ведется от лица какого-либо персонажа и поэтому сохраняет все особенности его речевой манеры, как, например, в рассказе С. Чаплина «Тонкий пласт», где повествование ведется от лица молодого шахтера, или в рассказе Б. Глэнвилла «[...] Любимых убивают все», где повествование ведется от лица молодого парня, страстного поклонника известного футболиста, которого он случайно убивает в автодорожном происшествии.

Сознательное намерение писателей использовать в повествовании чужое слово, или слово, принадлежащее герою, ярко проявляется и в творчестве советских писателей.

В советской литературе эта тенденция возникла еще в момент ее зарождения. Поэма А. Блока «Двенадцать» удивила читателей, привыкших к изысканному и блестящему поэтическому стилю Блока, неожиданностью своей поэтики — в нее как полноправные члены вошли городской фольклор, частушка, народная поэтическая речь, рожденные революцией слова и просторечье, вплоть до уличного

жаргона. Это стремление к стилю разговорной речи наблюдалось в советской прозе 20-х годов (А. Белый, Б. Пильняк, А. Веселый, М. Зощенко, Л. Леонов и многие другие), пока на смену ему не пришел в 30-е годы, так называемый, «авторитетный стиль» с ориентацией на традиционную книжно-разговорную речь.

Для иллюстрации вышесказанного приведем пример:

«Не пришли казаки — пригнала их царица Катька полтора года лет назад; разрушила вольную Запорожскую сечь и пригнала сюда; пожаловала им этот дикий, тогда страшный край. От ее пожалования плакали запорожцы кровавыми слезами, тоскуя по Украине» (А. Серафимович), где соблюден и синтаксический строй устной речи, и широко используются разговорные слова и обороты, хотя это — авторское повествование.

Подобное явление возникло в англоязычной прозе в творчестве писателей-сентименталистов и встречается в произведениях современных английских писателей.

Рассмотрим несколько примеров. Роман Дж. Олдриджа «Морской орел» повествует о борьбе греческих патриотов и группы английских солдат против фашистских оккупантов. Герои романа — простые солдаты, крестьяне, рыбаки, и поэтому в авторском повествовании отражаются особенности их речи — простой, разговорной, лишенной украшений, хотя она полностью не копируется. Вот начало романа: «The official war went away with the destroyer. They took away what remained of the New Zealand Division, and odds-and-ends of English [...]. The destroyers came back a couple of times after [...] and picked up a lot of those waiting along the south coast. (They) [...] remained intact for months, until the Germans found them and came up to clean them out [...]. The Germans mopped these small groups also».

В рассказе Д. Лессинг «Англия против Англии» в авторское повествование вплетаются слова и выражения, принадлежащие не автору, а герою рассказа и его окружению: «Last year he had brought Jenny down for a week-end, to satisfy the family's friendly curiosity about the posh people he knew these days. Jenny was a poor clergyman's daughter, bookish, a bit of a prig, but a nice girl. She had easily navigated the complicated currents of the week-end, while the family waited for her to put on «sides».

Таким образом, рассмотренный слой лексики сниженного стилистического тона в разных сферах речевого общения выполняет различные стилистические функции — функцию эмоционального и экспрессивного усиления, характерологическую функцию, но во всех случаях стилистическое значение этого слоя лексики определяется особенностями речевого и ситуативного контекста.

§ 3. Стилистические функции слов, не имеющих лексико-стилистической парадигмы

К словам, не имеющим лексико-стилистической парадигмы, относятся термины, номенклатурные слова, историзмы, экзотизмы и лексические неологизмы.

Термины — это слова и словосочетания, обозначающие научные понятия, в которых отражены существенные свойства и характеристики объекта. Характерной особенностью термина является то, что он обязательно входит в определенное терминологическое поле, или терминологическую систему. Это означает, что понятие, которое обозначает термин, может быть раскрыто только с позиций определенной теории.

Так, например, общеупотребительные слова «речь», «язык» в повседневном общении многозначны и могут являться синонимами, но в соответствии с теорией Ф. де Соссюра и теориями других школ они выступают только в одном конкретном значении.

Отметим одно весьма существенное обстоятельство. Термины в различных

областях знаний очень часто образуются в результате метафорического переноса. Так, в теоретической физике употребляются такие термины, как «голый электрон», «мезонная шуба», «электронное облако», «магические ядра», «спящий волчок», «очарованность кварков». Кстати, само слово «кварки» заимствовано физиками из романа Дж. Джойса «Поминки по Финнегану», «странные частицы», «пенообразная структура пространства» и пр., но их метафоричность в специальном употреблении, как правило, не осознается.

К терминам примыкают номенклатурные слова, которые обозначают специфические предметы и объекты, относящиеся к определенной области человеческой деятельности, чаще всего профессиональной, как, например, названия мышц и костей человеческого тела, названия образцов флоры и фауны, минералов, химических элементов, типов машин, станков, автомобилей и т. д.

Сходны с номенклатурными словами историзмы и экзотизмы. Историзмы — слова, которые обозначают предметы, явления, понятия, относящиеся к далекому прошлому; экзотизмы — слова, обозначающие малоизвестные, редко встречающиеся объекты реальной действительности. Несколько упрощая, историзмы можно определить как слова, обозначающие денотаты, отдаленные от нас во времени, а экзотизмы — как слова, обозначающие денотаты, отдаленные от нас в пространстве. Естественно, что экзотизм определяется как таковой только с точки зрения определенного языкового коллектива — то, что воспринимается англичанином как экзотизм реальной действительности, не является экзотизмом для русского и наоборот.

Лексические неологизмы, большинство которых является терминами или номенклатурными словами, представляют собой новые (или старые) слова для обозначения новых предметов, явлений, понятий (см. примеры на с. 103, 111).

Если слово или лексикализованное сочетание, традиционно относимые в качестве названия к определенному явлению, событию далекого прошлого, начинают вновь входить в речевой оборот и получать другую предметную отнесенность, то они вначале воспринимаются как «неологизмы», обладающие яркой выразительностью новизны, хотя новым является лишь объект номинации.

Так, например, словосочетание «отечественная война» в словаре Ушакова имело помету «истор.». Но вот, что пишет К. Федин в романе «Костер».

«Это слово — Отечественная война, услышанное впервые по радио, изумило пассажиров и повторялось всем поездом. Мало того, что, обладая историческим содержанием, оно казалось неприменимым к иному событию, чем 1812 год; но все привыкли думать, что история наименовала так войну с Наполеоном лишь после того, как она обнаружила себя именно отечественной. Теперь война, только что вспыхнувшая, называлась по имени, которое могло бы было ей присвоено разве лишь в будущем, и это было в первый момент так неожиданно, как если бы войну с Фридрихом объявили Семилетней, едва она началась. Отечественная война стала утрачивать тождество со своим прежним содержанием давнего исторического факта. Из старого оно делалось новым. Оно перебрасывало мысль о прошлом к предстоящему, заставляя думать о значении и небывалом смысле событий».

В специальной литературе данные слова не обладают стилистической значимостью — их употребление детерминировано номинативной функцией — четко и недвусмысленно обозначить предмет речи. В художественной речи они могут приобретать стилистическую значимость благодаря тому, что они вступают в синтагматические отношения со словами иных стилистических слоев или со словами нейтрального стиля. В языке художественной литературы их обычная функция — характерологическая, они как бы «привязывают» описываемые события к определенному месту и времени.

Так, употребление номенклатурных слов из области горного дела в рассказе С. Чаплина «Тонкий пласт»: *low-side conveyor* — нижний конвейер, *high-side conveyor* — верхний конвейер, *gathering chain* — сборочный конвейер, *puller* — стойковывдергиватель, *picks* — зубки врубовой машины, *brow-edge* — бровка уступа, *remote* — дальний штрек, *filler* — навалщик и пр. обусловлено необходимостью правдиво передать обстановку, в которой происходят события рассказа.

Такую же функцию выполняют и экзотизмы: I had a glass of Prune Magic in a *bistro* (маленькое парижское кафе) and reflected on my lot (L. Durrell); That evening after supper — they had *dolmas* (голубцы из виноградных листьев) — her father had a taste for Middle Eastern food (D. Garnett); The *prahu* (малайская лодка) was to start at dawn on Thursday (W. Maugham).'

Характерологическую функцию выполняют и историзмы. В том случае, когда историзм употребляется в контексте, который является для него нехарактерным (стилистический прием, основанный на констелляции), он может служить средством создания юмористического, иронического или саркастического эффекта: «Here I am beside myself with troubles and that *manumitted mooncalf* sends people to spy on m(» (L. Durrell), где сочетание историзма *manumit* — отпускать на волю, давать вольную, освобождать от рабства с грубовато-разговорным *mooncalf* — идиот, создает юмористический эффект.

Многообразные функции выполняют эти слова в поэзии. Здесь возможно выделить два основных случая:

1. Слова, не имеющие лексико-стилистической парадигмы, чаще всего термины, номенклатурные слова, экзотизмы, употребляются в своем прямом значении для описания объектов и понятий действительности, соотнося описываемые события с определенным местом и временем. Так, у Е. Евтушенко: «Девчонки в развалившихся сабо! / Девчонки в ореолах из ромашек!»; «Тут сохранен классический канкан. / Но он рождает разве лишь участие, / И, говоря по-нашему, все чаще / «Фоли—Бержер» не выполняет план»; «И под луной, / оранжевой, как манго»; / «Каким-нибудь ажаном толстым тщательно / Он с надписью давно, наверно, стерт».

В американской поэзии по традиции, идущей от Уолта Уитмена, нередко темой лирического стихотворения становится описание технических объектов, что, естественно, способствует широкому употреблению техницизмов:

After the first powerful plain manifesto
The black statement of *pistons*, without more fuss
But gliding like a queen, she leaves the station.
...The song of her whistle screaming at curves,
Of deafening tunnels, brakes, innumerable bolt...
...And parallels clean like the steel of guns...
...she reaches night Where
only a low streamline brightness
Of *phosphorous* on the tossing hills in white (St. Spender, *The Express*).

2. Слова, особенно термины и номенклатурные слова, включаются в состав стилистического приема. Неожиданность их употребления в поэтическом тексте, неожиданность их включения в стилистический прием создает сильный выразительный эффект. Употребление данной лексики нашло яркое выражение в поэзии А. Вознесенского:

«Несутся энтузиасты / на горе мальтузианству, / человечество / увеличивается / в прогрессии / лирической!»; О две параллели, назло теореме, / скрещенных в Ирене!»; «Аэропорт! / Брезжат дюралевые витражи, / Точно рентгеновский снимок души!»; «Звук был пронзительным и чистым, как / ультразвук»; «И сверкают, как слитки / лица крепких ребят / белозубой улыбкой / в миллиард киловатт». Аналогичное явление наблюдается и в англоязычной поэзии:

Let us go then, you and I
When we go evening is spread out against the sky Like a patient
etherized upon a table (T. Elliot).

Иногда такое сравнение может быть имплицитным, как в нижеследующем стихотворении, где варварские бомбардировки Вьетнама американскими агрессорами сравниваются с деяниями гитлеровского вермахта:

But can any collector boast
how one stamp of mother and child
sowing rice beneath bombs of Pax Americana
is traded for one celebrating the Wehrmacht?
(L. Headley. *On Seeing a Stamp from the Democratic Republic of Vietnam*)

Возможны и более сложные случаи, когда изображение некоего технического объекта является не целью, а средством выражения более важной, обобщенной концепции поэта, как, например, в нижеследующем стихотворении «Радар» А. Росса, где описание радарного устройства разоблачает ужасы войны:

Distance is swept by the smooth Rotation of

power, whose staring Feelers multiply our
eyes for us,
Mark object's range and bearing.
Linked to them, guns rehearse Calculated obedience;
echoes of light Trigger the shadowing needle,
determine The flaring arrest of night.
Control is remote: feelings, like hands,
Gloved by space. Responsibility is shared, too:
And destroying the enemy be radar,
We cannot see what we do (A. Ross. «The Radar»)

Итак, слова, не входящие в лексико-стилистические парадигмы, могут использоваться для создания разнообразных стилистических приемов, в контекстуальных и ситуативных условиях, которые для них не свойственны, главным образом в сфере художественной речи.

Раздел 111. СТИЛИСТИЧЕСКОЕ ИСПОЛЬЗОВАНИЕ ФРАЗЕОЛОГИИ

Вопрос о статусе фразеологических единиц (далее ФЕ) в системе языка весьма сложен. Несмотря на интенсивную плодотворную разработку теории фразеологии в советской лингвистике, многие ее основные понятия имеют различную, а подчас и противоречивую трактовку. Это касается прежде всего определения предмета фразеологии. Под фразеологией понимают и совокупность лексикализованных словосочетаний, своеобразный «запас» выразительных средств языка, которые эквивалентны словам, и особый языковой уровень, единицы которого — ФЕ — не эквивалентны словам, а лишь соотносятся с ними, и наконец, в последнее время выдвигается идея о том, что предметом фразеологии является сочетаемость лексем всех типов. Не анализируя данные точки зрения, оговоримся, что мы будем рассматривать фразеологию как совокупность ФЕ, подразумевая под ФЕ устойчивые раздельнооформленные, но семантически целостные сочетания слов с полнотью или частично переосмысленным значением. Такое понимание ФЕ дает возможность включить в состав фразеологии «и многие фразовые штампы, клише, типичные для разных литературных стилей, и литературные цитаты, и крылатые выражения, и народные пословицы и поговорки» [33, 61].

Разумеется, такое определение фразеологии не является достаточно строгим, поскольку оно игнорирует наличие существенных структурных различий между ФЕ различных типов, а именно на структурносемантических различиях и строятся многочисленные классификации ФЕ. Однако мы не будем касаться этого вопроса, поскольку для стилистики существенна не столько материальная репрезентация той или

иной языковой единицы, сколько особенности ее функционирования в речи. ФЕ эквивалентны словам, так же, как и слова, они выполняют функции номинации и коммуникации. Это не означает, что между словами и ФЕ нет существенных различий в функциональном аспекте.

Во-первых ФЕ в отличие от слов, у которых связь между составляющими его морфемами является жесткой и редко претерпевает какие-либо изменения, являются единицами, обладающими свойством синтаксической разнооформленности, синтагматические связи между компонентами ФЕ более свободны и в речевом потоке могут значительно видоизменяться для создания различных стилистических эффектов. ^

Во-вторых, можно предположить, что большинство ФЕ в отличие от слов содержит не только основную, но и дополнительную информацию. Это

обусловлено тем, что очень многие ФЕ образуются в результате вторичной номинации для более экспрессивного или более эмоционального обозначения понятий и явлений, которые уже обозначены словами или свободными словосочетаниями.

Так, например, наряду с прилагательными со значением положительной оценки good, marvelous, splendid и др. возникает ФЕ as good as gold, в котором положительная оценка может рассматриваться как имеющая превосходную степень; для обозначения чего-то хорошего, нужного, ценного наряду со свободными словосочетаниями a good thing, something which is valuable возникает ФЕ quite the potato; для обозначения понятия a difficult situation возникает фразеологизм a tight place, corner.

Фразеологизмы создаются не для называния каких-либо новых явлений, а для конкретизации и образно-эмоциональной оценки предметов, явлений, действий, качеств, уже названных в языке.

Вместе с тем многие ФЕ возникают в результате первичной номинации, вследствие невозможности выразить новое понятие одним словом, как, например: primitive accumulation — первоначальное накопление, gentlemen's agreement джентельменское соглашение, put out of action вывести из боя, cast anchor — бросить якорь, balance one's accounts подвести итоги и др.; в русском языке — выйти на орбиту, термоядерная реакция, очарованные частицы, холодная война и др. Возникая в определенной сфере речевой коммуникации и закрепляясь в ней, ФЕ могут приобретать функционально-стилистическое значение.

Существует много ФЕ, которые не связаны с какой-либо определенной сферой речевой коммуникации и не обладают стилистическим значением, как, например: point of view — точка зрения, come to the point — подойти к сути дела, in position — в состоянии, without result — безрезультатно. Они составляют группу ФЕ нейтрального стиля. Очевидно, к этой группе следует отнести и ФЕ, обозначающие исторические реалии (историзмы): the Black Prince — «черный принц», сын короля Эдуарда III, названный так из-за черных лат, которые он носил; the secular arm — гражданская власть, приводящая в исполнение приговоры церковных судов; Act of Attainder — осуждение парламентом виновного в измене; the common beam — точные весы, которые были установлены в помещении Лондонской компании колониальных товаров; экзотизмы: the Black Belt — «черная зона», южные районы США, где преобладает негритянское население; Dust Bowl — «пыльные районы», название засушливых районов на западе США; the Blue and the Grey — «синие и серые», армии северных и южных штатов в гражданской войне в США в 1861—1865 гг.; лексические неологизмы: SALT negotiation — переговоры об ограничении стратегических вооружений между СССР и США; energy crisis — энергетический кризис; oil crisis — нефтяной кризис; терминологические ФЕ в различных областях знаний: deep and surface structure, supersentential units, 3rd person singular, Present Perfect Continuous Tense, expressive means — в лингвистике; упорядоченная пара, мерные векторы, пустое множество — в математике.

Дополнительная информация ФЕ, как и дополнительная информация, указывающая на зафиксированность за какой-то определенной сферой речевой коммуникации экспрессивная, эмоциональная и оценочная. **

Можно выделить различные группы ФЕ, которые обладают дополнительным

функционально-стилистическим значением: юридические (accessory after the fact — косвенный соучастник, action of the first impression — действие, не имеющее прецедентов, make an affidavit — давать показания под присягой, aid and abet — подстрекать и активно содействовать); коммерческие (balance one's accounts — подводить баланс, keep accounts — вести учет, short bill — краткосрочный вексель, accommodation bill — дружеский вексель); театральные (stock actor — актер, входящий в постоянную труппу); военные (absence without leave — самовольная отлучка, come out of action — выйти из боя, command of the air — господство в воздухе, present arms — брать на караул); морские (be all adrift — дрейфовать, ride at single anchor — стоять на одном якорю, hit the beach — пристать к берегу); парламентские (revising barrister — лицо, проверяющее избирательные списки, the back bench — скамья для рядовых членов парламента, block the bill — задерживать прохождение законопроекта); охотничьи (draw the badger — заставить барсука выйти из норы, make a bag — убить много дичи, at bay — загнанный) и др. Следует отметить, что данный перечень далеко не полон. Совершенно очевидно, что в любом языковом коллективе ФЕ возникают так же легко, как и слова. Естественно, что если ФЕ употребляются в прямом значении, то они не обладают стилистическим значением, но могут приобретать его в случае переносного употребления.

Так, в заголовке рассказа Д. Гарнетт «Letting Down the Side» спортивный фразеологизм «подводить свою команду» использован в переносном значении — «компрометировать свою страну»; в заголовках рассказов А. Кристи «The Nemean Lion», Д. Лессинг «England versus England» юридические фразеологизмы также использованы в переносном значении.

ФЕ, как и слова, можно подразделить на два основных класса: ФЕ, имеющие лексико-стилистическую парадигму, и ФЕ, не имеющие лексико-стилистической парадигмы. Семантические характеристики ФЕ этих классов в общем совпадают с семантическими характеристиками классов слов, имеющих и не имеющих лексико-стилистические парадигмы.

ФЕ, имеющие лексикостилистическую парадигму, так же как и слова этого класса, могут быть разбиты на ФЕ[^]высокого стилистического тона и ФЕ[^]«сниженного стилистического» тона—В. этой связи встает вопрос о наличии межстилевой и внутрителиевой синонимии в совокупности фразеологизмов. Мы уже отмечали, что распространенность межстилевой синонимии в лексике имеет ограниченный характер. Применительно к ФЕ область межстилевой синонимии оказывается еще уже, что связано с отсутствием в ФЕ развернутых синонимических рядов [102, 78]. Для выражения нескольких понятий в английском и русском языках существуют фразеологические синонимы сниженного и высокого стилистического тона (*приказать долго жить, сыграть в ящик, дать дуба, протянуть ноги, to kick the bucket, to hop the twig, to tip over the perch* — отдать богу душу, сойти в могилу, уйти в мир иной, уйти из жизни, *to go West, to depart to God, to join the majority*), но их количество очень невелико, и они встречаются только в некоторых тематических областях.

ФЕ высокого и сниженного стилистического тона разграничиваются не столько на основе их стилистического значения, сколько на основе принадлежности их к определенному типу речи —[^]книжному или [^]разговорному. ФЕ высокого стилистического тона, как и слова, можно подразделить на следующие группы:

а) архаизмы: *be at accord with somebody*—соглашаться с кем-либо, *play upon advantage* — обманывать, *at adventure* — наугад, *at fortune's alms* — как милостыня судьбы, *all and some* — порознь и вместе; *иду на вы, темна вода в облацех, ищите и обряцете*;

б) поэтизмы: *of high account* — имеющий ценность, *most and least* — все без исключения, *bring to mould* — хоронить, *proud sea* — вздымающееся море; *сойти в таинственную сень, приговор судьбы, бранный гром, служитель Парнаса, колесо Фортуны, честь и слава россос*;

в) варваризмы: *лат. ad ovo* — с самого начала, *ad hoc*—для данного случая, *ad patres* — к праотцам, *ad verbum* — слово в слово; *фр.:* *a la carte* — по заказу, *a la mode* — по моде, *a propos* — кстати, *beau monde* — высший свет, *bon mot* — острота;

г) книжные: *a heart of oak* — мужественный человек, *Achilles heel* — Ахиллесова пята, *steal somebody's heart* — похитить чье-то сердце.

Следует отметить, что книжные ФЕ, источником которых является библейская и античная мифология, средневековая и, частично, новая европейская литература, имеют в большинстве случаев интернациональный характер и лишены национальной специфики, как в вышеприведенных примерах.

ФЕ сниженного стилистического тона можно подразделить на следующие группы:

а) разговорные: *Adam's ale* — вода, *agony in red* — яркокрасный костюм, *alive and kicking* — жив и здоров, *about East* — правильно, верно, *have bats in one's belfry* — быть не в своем уме, *slit the bat* — говорить на иностранном языке, *ask me another* — спроси чего-нибудь полегче, *you are another* — сам такой, от такого слышу;

б) **интержаргонные**: *monkey's allowance* — побои вместо еды, *have got apartments to let* — не все дома, *to get on the ball* — скорее! живее!, *have a crush on somebody*—сильно любить кого-либо, *drop a cue* — сыграть в ящик, *do brown* — доводить дело до конца, *put dots on somebody* — наскучить, недоест, *ride the black donkey* — быть в плохом настроении;

в) **жаргонные**, которые, в свою очередь, подразделяются по сферам употребления. Так, можно выделить **морские жаргонизмы**: *admiral of the red* —

пьяница с красным лицом, put up a badge — получить очередное звание, be on the beach — быть в отставке, catch the boat — явиться вовремя, miss the boat — опоздать; **авиационные:** hit the ground — совершить посадку, go into the drunk — сесть на воду, grab for altitude — стараться набрать высоту; **театральные:** the big bird — свист, шикание, get the bird — освистать, ошिकать; **спортивные:** sell one's back — дать себя победить противнику за деньги, have the bye — быть свободным от игры; **политические:** wrecking amendment — поправка к законопроекту, сделанная для того, чтобы свести его на нет, midnight appointments — назначения, производимые правительством к концу его пребывания у власти, tap the barrel — присвоить государственные или общественные деньги и др.;

г) в качестве отдельной группы можно выделить просторечные ФЕ и ФЕ-вульгаризмы, лежащие за пределами нормативного разговорного языка: get the wind up — «сдрейфить», a bit of jam — хорошенькая девушка, get somebody up on his ears — разозлить, get outside — сожрать, выпить и др.

^ Отметим два существенных обстоятельства. Во-первых, как и в случае с классификацией лексики, четких границ между выделенными группами нет. Во-вторых, именно этим группам ФЕ свойственна узуальная стилистическая окраска, которая создается самыми разнообразными средствами:

а) повтором слова: again and again, by and by, more and more;

б) аллитерацией в сочетаниях частичных синонимов: bag and baggage, chop and change, part and parcel, rack and ruin, safe and sound;

в) аллитерацией и ассонансом в сочетаниях полных и частичных антонимов! heads and tails, hit and miss, more or less, now or never;

г) рифмой: to be art and part, fair and square, by hook or by crook;

д) образностью: as bold as brass, as cold as a cucumber, as dead as a doornail, as good as gold, as pleased as Punch, где, кроме того, наблюдается аллитерация в компонентах ФЕ!

Это явление характерно и для русского языка: Федот, да не тот, всякой твари по паре, не до жиру, быть бы живу и др.

Особенностью ФЕ, обусловленной их раздельнооформленностью, является возможность их окказионального стилистического использования — различные авторские преобразования ФЕ, целью которых является достижение определенного стилистического эффекта.

Целесообразно различать два вида окказионального стилистического использования ФЕ:

а) структурную трансформацию, или различные преобразования структуры (или компонентного состава ФЕ), сопровождаемые частичным или полным изменением его значения и

б) контекстуальную транспозицию, или полное (или частичное) переосмысление значения ФЕ в данном контексте без изменения его состава и структуры.

Рассмотрим каждое из этих явлений отдельно.

Структурная трансформация ФЕ может осуществляться следующими способами: 1) расширением компонентного состава ФЕ; 2) сокращением компонентного состава ФЕ; 3) изменением компонентного состава ФЕ; 4) инверсией компонентов ФЕ.

Расширение компонентного состава ФЕ (или «вклинивание») рассматривается учеными как простое вклинивание и вклинивание, сопровождаемое осложнением ФЕ* — лексической или морфологической заменой, словообразовательными изменениями, инверсией, добавлением слова. Мы предпочитаем термин «расширение», который включает различные виды вклинивания. Окказиональное

авторское преобразование ФЕ представляет собой уточнение, усиление или ослабление значения всей ФЕ с целью достижения определенного стилистического эффекта.

Так, например, в размышлениях одного из персонажей романа А. Хейли «В высших сферах» находим: But that was no reason for not being pleased, or *making political hay* whenever one could, где ФЕ *make hay* — *наживаться, делать что-либо быстро и вовремя* образовалась в результате усечения пословицы *take hay while the sun shines* — *коси коса, пока роса; куй железо, пока горячо* и расширяется с целью уточнения, конкретизации значения ФЕ — *making political hay* — *наживать политический капитал*.

В том же романе в предложении *When you had a weak case and knew it Alan thought, even straws should be grasped at firmly* происходит расширение ФЕ (*catch at a straw* — *хвататься за соломинку*), изменение порядка следования компонентов и лексического состава с целью усиления значения ФЕ.

В предложении *Captain Jaabeck chewed on the date, then wiped his fingers and mouth fastidiously with a linen napkin. A machine exists, I am told, Mr Maitland, so sensitive it can hear the death screams of a peach when plucked and skinned. [...] The captain smiled, and Alan wondered if his leg were being gently pulled* расширение ФЕ (*pull somebody leg* — *одурачивать*) ведет к ослаблению выражаемого им значения.

Расширение ФЕ может происходить и за счет объединения двух ФЕ, которые используют один образ: *Richardson grinned. «You could try suggesting that he keeps both feet on the ground. That way he might not put one in his mouth so often, где ФЕ (*keep feet on the ground* *твердо стоять на земле, быть реалистом*) первого предложения развертывается во втором предложении, используя ФЕ *put feet into one's mouth* *влипнуть, сплеховать, сесть в галошу*.*

Аналогичное явление наблюдается и в русском языке, как, например, «Лишь испутив свой доисторический дух, мамонт промерзал до последней косточки, превращаясь в предмет поисков и находок будущих палеонтологов» (Изв., 14 марта 1980), где расширение ФЕ *испустить дух* и преобразование ФЕ *промерзнуть до костей* создает юмористический эффект; «Нет, мы не были столь плохо профессионально воспитаны, чтобы обрушиться на безымянных, неуловимых, неуязвимых грабителей с большой железной дороги» (Изв., 22 марта 1980), где происходит контаминация выражения *грабитель с большой дороги* и словосочетания *железная дорога*, что создает ярко выраженный сатирический эффект.

Сокращение компонентного состава ФЕ не является стилистическим приемом, это, скорее, результат речевой компрессии пословиц, поговорок, литературных цитат и предложений, как, например: *a bird in the hand* от *a bird in the hand is worth two in the bush*, *new broom* от *new brooms sweep clean*, *catch at a straw* от *drowning man will catch at a straw*. Употребление усеченного фразеологизма отсылает слушателя или читателя к мысли или образу, которые ему уже известны, стилистический эффект ФЕ в таких случаях ослаблен. Однако иногда усечение ФЕ может преследовать иные цели: создание юмористического эффекта. Так, в книге А. Милна о Винни-пухе усечение ФЕ *Trespassers will be prosecuted* в *Trespassers W* на доске трактуется поросенком Пятачком как имя его деда.

Наиболее широко распространенным случаем окказионального преобразования ФЕ в стилистических целях является и з м е н е н и е компонентного состава фразеологизмов. Различаются простые и осложненные замены. Простые контекстуальные преобразования могут происходить как с изменением структуры ФЕ, так и без ее изменения. Постоянный, или узувальный, компонент ФЕ может заменяться единицей, которая синонимична или антонимична ему, связана или не

связана с ней тематически. Осложненные контекстуальные замены, которые встречаются относительно редко, представляют собой те же простые замены, но осложненные авторскими комментариями, повторами, морфологическими и иными структурными изменениями.

Очень часто данный стилистический прием встречается в книге Л. Кэрролла «Алиса в стране чудес». Так, в предложении «Well, I'd hardly finished the first verse», said the Hatter, «when the Queen bawled out: «He's *murdering time*. Off with head!» в ФЕ *kill time* *бесцельно проводить* (букв, убивать) время глагол *to kill* заменяется более эмфатическим глаголом *to murder* — *злодейски убивать*. Одновременно здесь реализуется и дополнительное значение слова *time* — *ритм*. Таким образом, в словах Королевы одновременно реализуются два значения — «он (злодейски) убивает время» и «он (злодейски) искажает ритм». Другой персонаж книги Белый Кролик в удивлении восклицает: «Oh, my ears and whiskers (вместо обычного my eyes), how late it's getting». На этом же приеме построено и восклицание Королевы: «Now, I give you fair warning» shouted the Queen [...] «either you or your head must be off and that in *about half no time*, где в ФЕ *in less than no time* компонент *less than* заменяется *about half no time*.

Иногда происходит полная замена всех компонентов ФЕ, при сохранении модели исходной ФЕ, в результате чего образуется своеобразный авторский неологизм. Так образуются новые ФЕ в той же книге в словах Герцогини: *Take care of the sense*, and the sounds will take care of themselves, образованные по аналогии с известной пословицей *Take care of the pence*, and the pounds will take care of themselves, или в словах Белого Кролика, который «преобразует» ФЕ *as sure as death* или *as sure as eggs* в *as sure as ferrets are ferrets*.

Аналогичное явление наблюдается и в русской литературе. Так, в стихотворении А. Вознесенского «Песня Офелии» есть случай пере-разложения и переосмысления пословицы «с миру по нитке — голому рубацжа» в «миру по нитке — голая станешь, ивой поникнешь, горкой растаешь [...]».

Образование авторского фразеологизма может строиться и на более сложных ассоциациях и связях. Из ФЕ *better late than never* легко выводится свободное словосочетание *better early than late*. В упомянутом романе А. Хейли оно эмфатически усиливается: Howden added severely: «Better too much too early than too little too late».

Под инверсией, или переразложением, компонентов ФЕ понимается изменение структуры ФЕ при сохранении ее исходных компонентов и частичном переосмыслении всей ФЕ или, чаще, одного из его компонентов. Вот диалог Винни-пуха и ослика Иа-Иа: «Good morning, Eeyore», said Pooh. «Good morning, Pooh Bear», said Eeyore gloomily. «If it is a good morning», he said. «Which I doubt», said he. ФЕ *good morning*, буквальное значение которой стерлось, трактуется осликом Иа-Иа как буквальное и поэтому помещается в несвойственную данной ФЕ позицию предиката. В другом диалоге тех же персонажей: «And how are you?» said Winnie-the-Pooh. Eeyore shook his head from side to side. «Not very how», he said. «I don't seem to have felt at all how for a very long time» наблюдается аналогичное явление, фразеологизм *how are you* воспринимается Иа-Иа как свободное словосочетание (типа *you are well, ill, fine*), в результате чего вопросительное слово *how* выступает в несвойственной ему функции обстоятельства образа действия.

В том же романе А. Хейли есть такой диалог. «But I'm surprised to hear it from you. I've always thought of you as Jamie's enthusiastic right arm». Milly said suddenly, surprising herself, «Enthusiasm wears thin and arms get tired», где в первом предложении наблюдается расширение ФЕ, а во втором предложении компоненты ФЕ сохраняются, но первый компонент сохраняет свое основное значение, а второй

лишается переносного значения и выступает в прямом значении в результате того, что из позиции предиката он перемещается в позицию субъекта.

Еще один пример: «Hullo, Angry», James Howden said. «I hear that your people let the cat out».

The Hon. Phillip Angrove's Bostonian drawl came back. «I know, Prime Minister, and I'm damned apologetic. Fortunately, though, it's only the cat's head and we still have a firm grip on the body».

В данном случае в первом предложении сохраняются все компоненты ФЕ to let the cat out of the bag, а во втором происходит пере- разложение ее и расщепление с переосмыслением компонентов the cat's head — часть секрета, the body — главная часть секрета.

Рассмотрим теперь явление ^контекстуальной транспозиции^ Суть ее заключается в том, что ФЕ, сохраняя свою целостность и свой компонентный состав, в определенном контексте полностью переосмыляется. Чаще всего контекстуальная транспозиция представляет собой

реализацию буквального значения ФЕ. Такие преобразования обычно преследуют достижение юмористического эффекта.

Так, в названии одной из глав книги о Винни-пухе Pooh goes visiting and gets into a tight place ФЕ a tight place одновременно означает и трудное положение, и узкий проход, в который попал Винни-пух.

Таким образом, как сами фразеологизмы, так и способы их использования в речи, в том числе и художественной, являются одним из важнейших стилистических средств современного английского языка.

Рассмотрение лексических средств стилистики показывает, что лексический состав современного английского языка, благодаря сложной и многообразной дифференциации как по сферам его речевого использования, так и по стилистическим характеристикам, является одним из самых важных стилистических средств языка, обеспечивающих возможность выразить и передать все богатство человеческих мыслей и чувств.



Глава V СТИЛИСТИЧЕСКИЙ СИНТАКСИС

Р а з д е л I. ПОНЯТИЕ ВЫРАЗИТЕЛЬНОГО СРЕДСТВА И СТИЛИСТИЧЕСКОГО ПРИЕМА НА СИНТАКСИЧЕСКОМ УРОВНЕ

Речевая экспрессия во всем ее многообразии присуща не только звукам, словам и их грамматическим формам, но еще в большей степени синтаксической организации речи. Стиль любого речевого произведения, в том числе и художественного, как и стиль отдельного автора, в значительной степени определяются синтаксисом. Нередко синтаксическая организация речи оказывается основным средством художественной изобразительности (проза Э. Хемингуэя, Ш. О'Кейси).

Основной единицей синтаксического уровня языка является модель предложения, которая определяется по-разному в различных направлениях лингвистики. В данной работе под моделью предложения понимают предикативную цепочку словоформ, состоящую из подлежащего, сказуемого и приглагольных членов, которые находятся между собой в определенных линейных смысловых и формальных отношениях.

Модели предложений, как и элементы языка других уровней, могут содержать основную и дополнительную информацию, входить в синонимические отношения друг с другом и, как следствие этого, образовывать синтактико-стилистические парадигмы. Основой для образования оппозиций между различными моделями предложений является наличие общего инвариантного значения предикации, а также общего синтаксического значения (предложения повествовательные, вопросительные, отрицательные). Остальные значения, которые являются для тех или иных моделей дополнительными, будут рассматриваться как коннотативные.

Выразительное средство было ранее определено как маркированный член стилистической оппозиции элементов языка данного уровня. Применительно к синтаксису стилистически немаркированной моделью предложения является модель простого распространенного предложения Б—Р—Опг—Оша—А, которая не несет никакой дополнительной информации. В данной модели дополнительная информация может образовываться только за счет стилистического значения слов,

которые входят в нее. Все остальные модели предложения английского языка можно рассматривать как трансформы исходной модели.

Трансформация исходной модели в модели вопросительных и отрицательных предложений приводит к изменению ее синтаксического значения, но, как правило, редко ведет к стилистическим преобразованиям.

Трансформация исходной модели в иные модели повествовательных предложений приводит к тому, что последние превращаются в стилистически маркированные модели предложений.

Таким образом, выразительные средства на синтаксическом уровне представляют собой синтаксические модели предложений, которые несут дополнительную логическую или экспрессивную информацию, способствующую повышению прагматической эффективности высказывания и речи в целом.

В соответствии с типами трансформаций исходной модели все выразительные средства синтаксиса можно разбить на три группы:

- 1) выразительные средства, основанные на редукции исходной модели;
- 2) выразительные средства, основанные на экспансии исходной модели;
- 3) выразительные средства, основанные на изменении порядка следования компонентов исходной модели.

Совокупность данных выразительных средств представлена на следующей схеме:



Исходя из ранее принятого определения стилистического приема как способа комбинации речевых единиц данного уровня в пределах единиц более высокого уровня (т. е. в определенном контексте), под стилистическим приемом на синтаксическом уровне понимается следующее:

1. Способы комбинации моделей предложения в пределах сверх- фразового единства, абзаца, текста. В этом случае стилистический прием может создаваться как комбинациями стилистически маркированных и стилистически немаркированных моделей предложения, так и комбинациями стилистически немаркированных моделей предложения.

2. Стилистический прием на синтаксическом уровне может создаваться за счет транспозиции модели предложения в определенном речевом или ситуативном контексте. В этом случае модель приобретает некое дополнительное значение, которое обычно ей не свойственно.

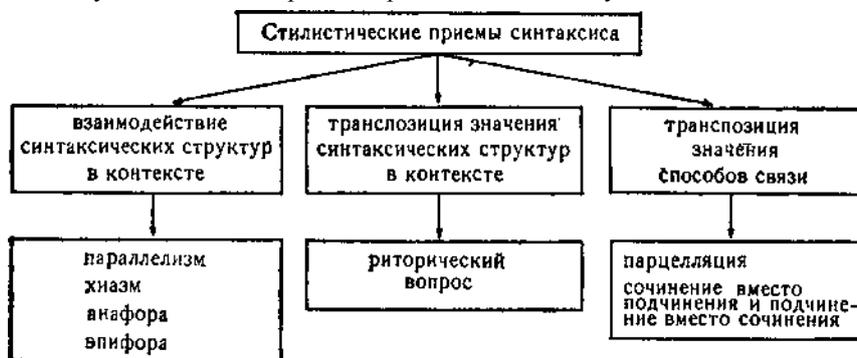
В зависимости от характера отношений между синтаксическими структурами, способов транспозиции их значения и характера связи между элементами данных структур можно выделить три группы стилистических приемов на синтаксическом уровне:

1) стилистические приемы, основанные на формальных и смысловых взаимодействиях нескольких синтаксических конструкций или моделей предложений в определенном контексте;

2) стилистические приемы, основанные на транспозиции значения синтаксической структуры или моделей предложения в определенном контексте;

3) стилистические приемы, основанные на транспозиции значения способов связи между компонентами предложений или предложениями.

Совокупность данных приемов представлена на следующей схеме:



Раздел II. ВЫРАЗИТЕЛЬНЫЕ СРЕДСТВА СИНТАКСИСА

§ 1. Выразительные средства, основанные на редукции исходной модели

Эллипсис Эллипсис (*англ.* ellipsis) — опущение одного или обоих главных членов предложения, значение которых легко восстанавливается в контексте. Структура эллиптических предложений, как и цели их использования, весьма разнообразны. Можно выделить три основные сферы использования эллиптических предложений: а) раз- го вбртгаятттрежде всего диалогическая речь; б) научная и официально-деловая речь; в) художественная речь, прежде всего авторское повествование.

Характерным признаком эллиптических конструкций во всех случаях их употребления является компактность структуры, проявляющаяся в увеличении семантико-стилистической нагрузки на каждый эксплицитно выраженный элемент. В полносоставных предложениях каждый элемент несет определенный объем информации. В эллиптических конструкциях опущение одного или нескольких элементов ведет к перераспределению информации на те элементы, которые сохранились.

В процессе устного общения, которое характеризуется высоким темпом речи, краткостью, спонтанностью, говорящие широко используют эллиптические конструкции, что обусловлено тенденцией к экономии языковых средств и производимых усилий. Восстановление значения опущенных членов предложения обуславливается речевым и ситуативным контекстом и использованием паралингвистических средств. Например:

Augustus. Hullo! Who are you?

The Clerk. *The staff.*

Augustus. You the staff! What do you mean man? [...] Where are the others?

The Clerk. *At the front.* (B. Shaw).

В научной прозе, учебных пособиях, справочниках, словарях, в некоторых видах официально-деловой документации эллиптические конструкции используются для лаконичности высказывания, логического подчеркивания.

Иными словами, в разговорной речи и в некоторых разновидностях научной и официально-деловой прозы эллиптические конструкции не обладают стилистическим значением, они для данных сфер речи являются своеобразной нормой.

Экспрессивное значение эллиптические конструкции приобретают главным образом в художественной прозе.

Эллиптические конструкции используются автором как средство реалистического воспроизведения живой, непринужденной беседы говорящих, которая характеризует эмоциональное состояние героев: Andrew spoke out what we all knew, «Matty'll never touch cutter-hand-les again. *Too much to expect. A pity.* They were a good set of lads. *Took a pride in their work, and that's rare now. Broken up now. Finished.*» (S. Chaplin).

В авторском повествовании от первого лица и при передаче несобственно-прямой речи эллипсис выполняет функцию стилизации под разговорную речь, имитируя модели разговорного синтаксиса: I mean the other guys and myself. *In somebody else's room* (J. Salinger); It would be a good idea to bring along one of the Doc's new capsules. *Could have gone into a drug store and asked for a glass of water and take one* (D. Carter).

Эллипсис может использоваться и как средство динамического описания: Then came rows of houses with little vane surmounted masts upbearing themselves from among the scarlet beams. *Then ditches. Then pollard willows. Then more ditches* (...) (Ch. Dickens).

Умолчание (англ. aposiopesis, stop-short, pull-up) —

внезапный обрыв высказывания, вызван-

или А П О З И О П Е З И С

ный наплывом чувств, нерешительностью или не-

желанием продолжать разговор (высказывание).

Умолчание встречается главным образом в устной разговорной речи, когда говорящий вследствие наплыва чувств или колебания прерывает высказывание. Такой обрыв высказывания может быть вызван только эмоциональным состоянием говорящего и не преследовать какой-либо прагматической цели. Однако иногда умолчание представляет собой скрытый намек, выражающий угрозу, обещание, и в этом случае он стилистически значим.

В художественном тексте автор, передавая естественный характер разговора, внезапно обрывает его: «I do apologise, Madam, I feel so [...] I would not have troubled [...]» (S. Hill).

В художественном повествовании умолчание чаще всего употребляется при передаче несобственно-прямой речи персонажей, выражая их волнения, сомнения, нерешительность и др.! Something like despair ravaged the heart of his watching Fleur. If she left him for Winfrid! But surely — no — her father, her house, her dog, her friends, her — her collection of — of — she would not — could not give them up! (J. Galsworthy).

Умолчание, в более широком понимании, как художественный прием используется не только в художественной литературе, но и в музыке, живописи, кинематографе, когда автор не доводит свое произведение до логического конца, предоставляя возможность читателю, зрителю, слушателю самому прийти к тем выводам, которые обусловлены всей смысловой структурой произведения.

Номинативными предложениями (*англ.* nominal/nominative sentence) называются одноядерные предложения, основой которых является единственный ядерный компонент, выраженный именем существительным.

Несмотря на лаконизм, структура номинативных предложений отличается значительным разнообразием: они могут включать компоненты, связанные с ядром как субординативной и координативной связью, так и аппозитивными отношениями.

Рассмотрим основные типы номинативных предложений:

- 1) однокомпонентные: *Early evening. April* (J. Osborne);
- 2) однокомпонентные, расширенные за счет включения модифицирующих элементов: *An aching business!* (J. Galsworthy);
- 3) однокомпонентные с аппозитивной связью: «*Mr George Sampson, a friend of the family*» (Ch. Dickens).
- 4) многокомпонентные с координативной (а также с субординативной) связью компонентов: *The gloomy dockside, and the grey river; the bustle with baggage, and the crowded tender* (J. Galsworthy).

Наполнение модели номинативных предложений элементами в соответствии с рассмотренными типами связи расширяет их стилистические возможности. Такие предложения, распространенные за счет слов с эмоциональной коннотацией, обладают определенной выразительностью: *The day would be a weary thing and long. High roads, and telegraph-poles, and the monotony of passing traffic, the slow crawl into London* (D. du Maurier).

Номинативные предложения могут быть восклицательными. Их эмоциональное, оценочное значение усиливается в том случае, если перед номинативным компонентом стоит артикль, наречие *very* или указательное местоимение: *The very idea of it! The irony of it! That woman!*, said Soames (J. Galsworthy).

Стилистические функции номинативных предложений определяются их видом, способом употребления и контекстом.

В авторском повествовании и в сценических ремарках они часто используются в экспозиции при описании места и времени действия: *Saturday noon. Baby Hohenbaum was eating green grapes* (Armstrong).

The Porters' one-room flat in a large Midland house. Early evening (J. Osborne).

Большой выразительной силой обладают распространенные номинативные предложения, расположенные непосредственно друг за другом: *An evening by Randipole Billy. Green lily sky, orange flames over the West. Long flat clouds like copper angles with brass hair floating on the curls of the fire* (J. Cary).

Номинативные предложения с координативной связью служат средством динамического описания: *The day passed on. Noon, afternoon, evening. Sunset*. (J. Galsworthy).

Действенным стилистическим приемом является употребление восклицательных номинативных предложений в диалогической и несобственно-прямой речи персонажей.

Бессоюзная связь, или асиндетон (*англ.* asyndete- бессоюзная связь, — соединение элементов предложения без

или с

служебных слов. Бессоюзная связь между частя

ми предложения или сложносочиненными предложениями основывается на семантическом содержании сопологающихся частей высказывания, объединенных в составе предложения и образующих смысловое и интонационное единство. В устной речи эта связь выражается ритмико-мелодическими средствами, в

письменной — знаками пунктуации. Асиндетон усиливает выразительность фразы и поэтому широко применяется в поэзии:

Fathers mothers, uncles, cousins, Опушение союза перед каж- Cocking tails and pricking whiskers, дым из однородных членов Families by tens and dozens, предложения придает опреде- Brothers, sisters, husbands, wives — ленный смысловой и эмоцио- Followed the Piper for their lives нальный оттенок всему вы- (R. Browning), сказыванию. Бессоюзные сочетания в разговорной речи усиливают ее экспрессивность, придавая высказыванию характер торопливости, часто незаконченности: «Who makes fame? Critics, writers, stockbrokers, women»(S. Maugham); Beatie: Watcha got this year? Jimmy: *Had spuds, carrots, cabbages, you know. Beetroots, lettuces, onions, and peas* (J. Osborne). Отсутствие союзов в *spuds, carrots, cabbages...* показывает, что перечисление не завершено. Это подтверждается следующим высказыванием, продолжающим перечисление: *Beetroot, lettuces, onions, and peas*. Введение союза and только перед последним однородным членом указывает на то, что ряд завершен, перечисление закончено.

Бессоюзное сочинение широко употребляется в разных типах предложений: сложносочиненном с соединительной, пояснительной, противительной связью и причинно-следственными отношениями. При бессоюзном соединении сочиненных предложений большее значение приобретают сходство их структуры, соотношения видо-временных форм глагола-сказуемого, повторение отдельных компонентов предложения: *The train had stopped during the forenoon and three times we had heard planes coming, seen them pass overhead, watched them go far to the left and heard them bombing on the main highroad* (E. Hemingway).

Определенная экспрессивность достигается сочетанием двух выра

зительных средств — бессоюзной связи и многосоюзной связи (полисиндетона — см. с. 145). Приведем отрывок из баллады Р. Браунинга *The Pied Piper of Hamelin*:

[...] And ere three shrill notes the pipe uttered,
You heard as if an army muttered;
And the muttering grew to a grumbling,
And the grumbling grew to a mighty rumbling,
And out of the houses the rats came tumbling;
Great rats, small rats, lean rats, brawny rats,
Brown rats, black rats, grey rats, tawny rats,
Grave old plodders, gay young friskers [...].

Многосоюзе создает замедленный ритм, на фоне которого особенно контрастно воспринимается динамизм асиндетона в сочетании с многократным повтором.

Итак, редукция исходной модели предложения создает стилистически маркированные модели предложения. Редукции могут подвергаться не только компоненты модели, но и средства связи между ними.

§ 2. Синтаксические выразительные средства, основанные на экспансии исходной модели

Следует различать два вида экспансии синтаксических моделей: расширение и усложнение. **Расширение** модели предложения происходит за счет повторения ее компонентов или перечисления однородных членов предложения, **усложнение** связано с включением в ее структуру дополнительных элементов. К расширению можно отнести различного вида повторы, перечисление, синтаксическую тавтологию, полисиндетон. К условным синтаксическим структурам — эмфатическую конструкцию *it is (was he who) that*, конструкции с глаголами-интен-сификаторами и вставные предложения.

Повтор (*англ.* repetition) — повторение какого-^{повтор}
^{11110 члена} предложения, словосочетания, рас-

положенных в непосредственной близости. Можно выделить несколько видов повторов, отличающихся друг от друга характером структурной организации:

а) **простой контактный повтор**, который может быть выражен союзными (или предложными) двучленными сочетаниями, представляющими собой переменнo-устойчивые единицы «синтаксической фразеологии» типа *hours and hours, miles and miles, millions and millions*: *The city had laid miles and miles of streets and sewers through the region (R. Aldington)*; *She could see roof upon roof upon third storey upon third storey of the houses on the rising hill (O'Hara)*.

Трехчленный повтор подчеркивает эмоционально-смысловую тональность высказывания: *She was screaming high, a shrill scream that rose in the air incisively like a gull's shriek. «Put it back, put it back, put it back!», the scream seemed to say (W. Sansom)*;

б) **расширенный повтор** — повторение речевой единицы с дополнительными компонентами, уточняющими или расширяющими её смысл: *I don't think Art heard. Pain, even slight pain, tends to isolate. Pain, such as he had to suffer, cuts the last links with society (S. Chaplin)*;

в) **обрамление или кольцевой повтор** — повторение речевой единицы в начале и в конце высказывания: *Nothing ever happened in that little town, left behind by the advance of civilization, nothing (S. Maugham)*.

Особым видом обрамления, характерным для просторечья, является повтор

подлежащего, выраженного личным местоимением, и сказуемого или его части в конце предложения: «*I'm old-fashioned, I am*» (A. Sillitoe);

г) повтор-подхват — повторение конечного элемента одного высказывания в начале другого высказывания: Poirot was *shaken*; *shaken* and embittered (A. Christie); Supposing father had wanted to say *something* — *something* private to them (K. Mansfield);

д) сочетание нескольких подхватов образует цепной повтор: *A smile* would come into Mr. Pickwick face. *Smile* extended into *laugh*, *the laugh* into *roar*, and *the roar* became general (Ch. Dickens).

Повтор, как выразительное средство синтаксиса, широко употребляется во всех сферах речи: публицистической, деловой, научной, в обиходно-разговорной речи и в художественной прозе.

В деловой и научной прозе повтор является необходимым стилистическим элементом, обеспечивающим логичность, точность, ясность выражения.

В обиходно-разговорной речи повтор часто встречается в пределах двух взаимосвязанных реплик, а также в высказываниях одного говорящего.

Стилистические функции повтора в пределах двух смежных реплик раскрываются в тесной взаимосвязи с контекстом. Общим для них является выражение непосредственной и всегда экспрессивно-окрашенной реакции говорящего на сказанное (удивление, радость, удовлетворение, различные оттенки отрицательной реакции):

He said, «I want *something* in a cage».

«*Something* in a cage?», Mr Parcell was a bit confused. You mean some sort of pet?»

«I mean what I said!» snapped the man.

«*Something* in a cage. *Something* alive that's in a cage». (L. Reeve).

В пределах одного высказывания повтор служит средством эмоционального и логического усиления смысла высказывания: (...) and Rosemary inside the shop just gazed in her dazzled, rather exotic way, and said: «I want *those* and *those* and *those*. Give me four bunches of *those*. (K. Mansfield).

Может возникнуть впечатление, что повторы создают избыточность информации. Однако это не так. Дополнительные стилистические значения, которые возникают при употреблении повторов, являются необходимым элементом эмоционально-художественного воздействия на адресата.

Перечисление (*англ. enumeration*) создается по-перечисление вторением однородных синтаксических единиц — как отдельных членов предложения, так и словосочетаний. Перечисление основывается на синтаксическом процессе расширения, под которым понимается добавление к некоторой синтаксической единице других единиц того же синтаксического статуса и общей с ней синтаксической связи в структуре предложения [88, 116]. Процесс развертывания речевого ряда, ведущим признаком которого является контактное расположение компонентов в линейном ряду, придает данной конструкции стилистическую значимость.

Перечисление может осуществляться как с союзной, так и бессоюзной связью. Отсутствие союза или его повторение перед каждым из однородных членов предложения придает определенный смысловой и эмоциональный оттенок всему высказыванию, а также может обуславливать его функционально-стилистическую отнесенность. Так, бессоюзные сочетания свойственны устной речи, многосоюзие замедляет темп речи паузами, выделяя отдельные слова, акцентируя каждый из членов сочетания.

Стилистические функции перечисления довольно разнообразны.

Перечисление может способствовать интенсификации содержания высказывания: *Door-knobs, keyholes, fireirons, window catches* were polished; metal which I had no idea existed flashed with life (V. Pritchett).

Перечисление может использоваться и как средство субъективной оценки событий. Значительной экспрессией обладает перечисление с включением параллельных структур: *There was a great deal of confusion and laughter and noise, the noise of orders and counter-orders, of knives and forks, of corks and glass-stoppers* (J. Joyce).

Синтаксическая тавтология (*англ. syntactic tautology*) — повторение тождественных по смыслу и грамматически синонимичных единиц в составе предложения. Синтаксическая тавтология является разновидностью плеоназма (семантический повтор однородных слов и выражений, служащий для уяснения, конкретизации мысли, усиления смысловой и эмоциональной выразительности речи) и характеризуется избыточностью формы выражения.

Наиболее частым случаем синтаксической тавтологии является повторение подлежащего, выраженного именем собственным или личным местоимением, а также сказуемого, выраженного основным или вспомогательным глаголами: «*Well, Judge Thatcher, he took it and put it out of interest, and it fetched us a dollar a day a piece all the round. The widow Douglas, she took me for her son [...]*» (M. Twain).

Тавтология употребляется главным образом в разговорной речи для усиления ее эмоционального воздействия: *That Jimmy Townsend — he and the job were made for each other* (J. Wain).

Иногда тавтология свидетельствует о стилистической небрежности речи, как, например, в ответах студентов: *The subject, it is expressed by a noun, oxymoron, it is a stylistic device [...]*.

Синтаксическая тавтология часто используется в народных песнях, балладах и детских стихах для создания рифмы и ритма.

Многосоюзная связь (*англ. polysyndeton*) — спемногосоюзная связь, цифический вид связи между компонентами пред- или полнейндвтон ложениЙ> основанный на многосоюзном сочинении. Сочинение предполагает однотипность, монофункциональность, синтаксическую самостоятельность компонентов, объединенных на одном уровне структурной иерархии.

Союз и синтаксический параллелизм сближают функционально независимые сочиненные единицы, объединяя и одновременно выделяя каждую из них, акцентируя ее содержание. В полисиндетических конструкциях осуществляется не только повтор одних и тех же синтаксических элементов (однородных членов предложения, сочиненных предложений), но и повторяется один и тот же тип связи между ними: *The raisins and almonds and figs and apples and oranges and chocolates and sweets* were now passed about the table [...] (J. Joyce); *He was asleep in a short time and he dreamed of Africa when he was a boy and the long, golden beaches and the white beaches, so white they hurt your eyes, and the high capes and the great brown mountains* (E. Hemingway).

Ученые отмечают, что наиболее частыми являются конструкции с однородными сказуемыми, далее следуют однородные дополнения, подлежащие, обстоятельства и определения. Приведем пример с однородными сказуемыми: *It was he that first gripped another cub by the ear and pulled and tugged and growled through jaws — clenched* (J. London).

Таким образом, полисиндетон служит средством рематизации, т. е. средством

выделения наиболее важной, с точки зрения отправителя, части информации.

Размеренность, ритмичность, логическая последовательность многосоюзной связи присуща главным образом книжному типу речи. Полисиндетон широко употребляется в поэзии, часто с разными видами повтора. Для иллюстрации приведем строфу из стихотворения «The Sorrow of Love»:

*And then you came with those mournful lips,
And with you came the whole of the world's tears,
And all the trouble of her labouring ships,
And all the trouble of her myriad years (Yeats).*

Границы усложнения многосоюзной конструкции теоретически беспредельны. Однако на практике длина словосочетаний и предложений оказывается довольно ограниченной, что обуславливается требованиями коммуникативной функции языка. Эти ограничения связаны не только с грамматическими возможностями самой конструкции, но и с объемом кратковременной памяти человека.

Основной стилистической функцией полисиндетона является создание определенного ритма текста: *The pain was gone and life was good and brave and honest and wholesome and true (Sh. O'Casey); He no longer dreamed of storms, nor of women, nor of great occurrences, nor of great fish, nor fights, nor contests of strength, nor of his wife (E. Hemingway).*

Ср. в рус. яз.: «Запахло в комнате дымом, теплым горьковатым теплом, повеяло по ногам жаром огня, и забегали вихорьки пламени на железной решетке, и был домашний свет зеленого абажура над столом, и золотисто подсвечивались и камином и лампой корешки книг на полках, и стояла тишина во всем доме, и шипела заигранная донельзя пластинка, и женский голос пел на чужом языке, в котором звучали и горькая и счастливая влюбленность в поздние сумерки после разлу

ки, и иступленное ожидание невозможной встречи, и лейтенант Княж-ко, заметный узким мальчишеским лицом, легонько раскачивался вместе со стулом I...J» (Ю. Бондарев).

ЭМФАТИЧЕСКАЯ Данная конструкция выступает как средство интенсификации значения одного из элементов *it is/was he/that, who* синтаксической конструкции. Потенциальные возможности данной конструкции в стилистическом плане достаточно велики. С ее помощью можно логически выделить любой (кроме сказуемого) член предложения: *It isn't every day I get a chance to get out to woods* (D. Carter); *It's blood they make their profits of* (D. Carter).

В современном английском языке отмечается тенденция к экспансии данной конструкции, что проявляется в охвате ею все более широкого языкового материала и возможности расширения всей модели и распространения ее компонентов. Так, для реализации констатируемого — ведущего компонента — могут употребляться не только отдельные речевые единицы, но и предложно-форменные группы и предложения: *It was not Sleeve's face, nor his serious dark eyes, alive as they seemed with intelligence, that reduced Anthony to a state of confused inferiority; nor was it the knowledge that his brother bore in that obvious pigmentation the sinister evidence which could destroy him. It was the thinly veiled contempt that shattered Anthony's assurance* (G. Gordon). ЭМФАТИЧЕСКАЯ Значение интенсивности действия часто передается конструкцией стилистически маркированными формами с гла-с глаголом *to do* голом-интенсификатором *to do*. Данные конструкции являются синонимическими коррелятами нейтральных форм повелительного и изъявительного наклонений: *I like — I do like, He likes — He does like, Take it — Do take it* и др.: «What *does* worry me is all conventional concern with individual personalities» (M. Wilson); «I'll never swim the Channel, that *I do know*», she said (J. Wain).

Интересны случаи эмоционально-экспрессивной актуализации лексических значений форм изъявительного наклонения с помощью гла-гола-интенсификатора *to go*:

Нейтральная структура	Эмфатическая структура
Why do you say such things?	Why do you go and say such things?
He did it.	He went and did it.
He has caught it.	He has gone and caught it.

Стилистически маркированные конструкции выражают неожиданность действия, его произвольность или неуместность, часто сочетаясь с различными оттенками субъективной экспрессии [91, 1221: «If you are Master Murdstone», said the lady, «*why do you go and give* another name, first?» (J. Galsworthy); «Now, Judd Wrexall, *dont you dare go blaming* me for Annie Caroline» (M. Brand).

Глагол *to go* в таких конструкциях утрачивает лексическое значение и может присоединяться к любым формам полнозначных глаголов.

Вставные предложения (*англ. parenthetic sentences*), оформленные как грамматически не зависящие от предложений, в структуру которых они вклиниваются, могут создавать различные стилистические эффекты. Они характеризуются обязательным фонетическим выделением и свободой позиции по отношению к предложению, в которое они вклинились. Синтаксическая изолированность вставной конструкции выражается в письменной речи графическими средствами — скобки, тире (редко, запятая).

Вставная конструкция уточняет, характеризует детали сообщения, придает повествованию живость и непосредственность: *And sometimes with the sensation a cat must feel when it purrs, he would become conscious that Megan's eyes — those*

dew-grey eyes — were fixed on him with a sort of lingering soft look [...] (J. Galsworthy).

Вставное предложение принадлежит другому смысловому плану, передавая внутреннюю речь действующего лица. В создании двух параллельных речевых планов повествования — плана автора-писателя и экспрессивно-стилистического плана автора-рассказчика — и состоит одна из важнейших стилистических функций вставных конструкций.

Вставные конструкции могут выполнять и другие функции, например, усиления факта, который сообщается: *They had not seen — no one could see — her distress, not even her grandfather* (J. Galsworthy).

Они могут иметь и оценочное значение: *That phrase represented, I think, his deepest research into the meaning of life* (G. Greene), выражать сомнение: «*It may be — it is my conjecture only — that the police are interested*» (G. Greene), указывать на то, что послевводная часть основного звена экспрессивно подчеркивается: «*But don't — he wagged his finger at me — say a word to anyone else*» (J. Braine).

Нередко вставные предложения используются для выражения попутных сведений, уточняющих, дополняющих, характеризующих высказывание: *By four o'clock the article was finished and Hadley — plump, timidly smiling, running as usual about his business — came in with the photographs that were to go with it [...]* (A. Cronin).

Созданные в результате экспансии варианты синтаксических моделей являются стилистически маркированными и служат для усиления выразительности речи.

§ 3. Синтаксические выразительные средства, основанные на изменении порядка следования компонентов исходной модели

Эта группа включает выразительные средства, связанные с нарушением порядка следования компонентов нейтральной синтаксической модели или ослаблением тесной связи между отдельными компонентами высказывания. К ним можно отнести: инверсию, дистантное расположение элементов модели предложения и обособление.

Инверсия (англ. *inversion* от лат. *inversio* — пере- инверсия реворачивание; перестановка) — нарушение нормативного порядка следования единиц речи. Обычно различают два вида инверсии: грамматическую и стилистическую. **Грамматическая инверсия** (в вопросительных и вопросительно-отрицательных предложениях) изменяет значение синтаксической структуры: «*Does it surprise you?*» (S. Maugham); «*What are you doing here?*» (J. Galsworthy), «*Can't you put it off?*» (J. Galsworthy).

Стилистическая инверсия предполагает/преднамеренное нарушение слѣжившегося порядка слов с целью выделения (эмоционального или смыслового) какого-либо компонента. Порядок слов считается инвертированным, если перестановке подвергается один (зависимый) член из двух синтаксически связанных членов предложения: сказуемое по отношению к подлежащему, прямое дополнение по отношению к сказуемому, предикатив по отношению к связке и т. д. Таким образом, стилистическая инверсия свойственна всем членам предложения — сказуемому, дополнению и обстоятельству. Данный вид инверсии служит обычно для выделения смыслового центра сообщения — ремы, так как смысловой предикат заключен в самом инвертированном члене предложения.

В стилистической трактовке инверсии следует учитывать и ее функ-

ционально-стилистическую функцию — изменение ритма предложения, разукрупнение распространенных дополнений, предикативного члена и др.

По форме различают полную и частичную инверсию. **Полная инверсия** — перестановка всего члена предложения (или его группы) по отношению к члену, от которого он зависит; **частичная инверсия** заключается в перестановке лишь части члена предложения (или его группы) по отношению к члену предложения, от которого он зависит.

Примером полной инверсии может служить предложение: *From behind me came Andrew's voice* (S. Chaplin). Частичная инверсия наблюдается в предложении: *To his orderly he was at first cold and just and indifferent* (D. Lawrence).

Стилистическая инверсия наиболее часто реализуется в следующих моделях:

1. Предикатив (часто с глаголом-связкой), выраженный существительным или местоимением, предшествует подлежащему: *Insolent, willful and singularly pretty was her aspect* (Ch. Вго^ё).

2. Сказуемое, выраженное глаголом, предшествует подлежащему: *Into this society came Sonia van der Merwe when her husband had been three years in prison* (M. Spark).

3. Прямое дополнение занимает начальную позицию: *Little change had Time brought in the «warmest» of the young Forsytes, as the last of the old Forsytes — Timothy — now in his hundred and first year, would have phrased it* (J. Galsworthy).

4. Предложное дополнение занимает начальную позицию: *To this Iris also agreed* (F. King); *On this Poirot tapped* (A. Christie).

5. Определенное, выраженное прилагательным, занимает конечную позицию: *But it's a letter congratulatory* (A. Cronin); *His fingers stained and warm* (A. Cronin).

6. Обстоятельственные слова, которые обычно стоят после сказуемого, занимают начальную позицию: *In waves, in clouds, in big round whirls the dust comes stinging, and with it little bits of straw and chaff and manure* (K. Mansfield).

Случаи инверсии подобного рода весьма разнообразны и характерны преимущественно для языка художественной прозы и научного стиля.

Постановкой в начале предложения наречия или части отрицательного или интенсифицирующего значения придаем высказыванию эмоциональную окраску: *At once began to rise the cries that were fiercely sad [...]* (J. London); *Never again, never, never again would he kill things* (R. Aldington).

Постановкой на первое место постпозитивного глагольного элемента *up, off, out, down* и др. усиливается динамичность повествования: *Out he went for his twenty minutes* (V. Pritchett); *On went her old brown jacket, on went her old brown hat* (O. Henry).

дистантное Расположение Вопрос о дистантном расположении единиц предложения касается тех синтаксических единств, синтаксически для которых характерно контактное положение, связанных и тесно связан с изучением порядка следования единиц предложений и я «Диниц предложения».

Перемещение компонентов модели предложения относительно друг друга оказывается возможным, потому что их синтаксические связи характеризуются многоплановостью. Связь компонентов модели определяется не только их контактным положением в речевой цепи, но и рядом других факторов (предложная связь, смысловая связь и др.). Кроме того, расположение компонентов предложения связано с содержанием, целью и задачами высказывания. Таким образом, понятие дистантности, как синтаксического явления, базируется на потенциальной возможности компонентов предложения перемещаться относительно друг друга в рамках предложения, не изменяя своей функции.

Дистантное расположение синтаксических элементов, для которых контактное положение является узуальным, широко используется в английском языке и является особенно характерным для предложных постпозитивных атрибутов, содержащих местоимение.

Мы будем различать два вида дистантности:

1. Разрыв компонентов синтаксической структуры при прямом порядке их следования: *There was a world of anticipation in her voice, and of confidence too, as she walked past me onto the terrace [...]* (D. du Maurier).

2. Разрыв компонентов синтаксической структуры при обратном порядке их следования: *Of the presentiments which some people are always having, some surely must come true* (W. Thackeray); *Of his own class he saw nothing* (J. London).

В разговорной речи один из элементов словосочетания с целью выделения его смысловой значимости может перемещаться со своего обычного места на первое место. В таких случаях дистантность служит выразительным средством интенсификации значения данного элемента! «*There is nothing to be said for you!*» he shouted. «*And you know it! Of all your dirty tricks this is the dirtiest!*» (L. Hartley).

Одной из частых причин дистантного расположения элементов модели предложения является употребление вводных элементов — слов и предложений, которые выражают отношение говорящего к содержанию высказывания. Обычно вводно-модальные слова придают новую дополнительную окраску содержанию высказывания: [...] *there had been no mention whatsoever of Doctor Page's illness* (A. Cronin); *He was a big, bony man of perhaps sixty with harshly lined features* (A. Cronin).

ОБОСОБЛЕНИЕ Обособление (*англ.* detachment, isolation) — структурное и интонационно-смысловое выделение одного из членов предложения для придания ему определенной синтаксической и смысловой значимости. Структурное оформление обособленных членов отличается большим разнообразием. Обособленные члены могут быть различными по объему — от одного слова до распространенной группы, присоединяющей к себе придаточные предложения или инфинитивные обороты.

Стилистическая значимость обособленных членов предложения в значительной степени определяется контекстом — структурной выделенностью в составе предложения. Значительная самостоятельность, факультативность, интонационно-смысловое выделение создает возможности для образования различных стилистических эффектов.

Выразительные средства обособления многообразны. При стилистическом анализе следует учитывать как структурно-синтаксическую оформленность обособленного члена, так и место, занимаемое им в предложении, так как оба эти аспекта в единстве создают стилистическую насыщенность обособления как выразительного средства синтаксиса.

Стилистическая функция обособления заключается в подчеркивании, выделении смысла, который заключен в этом члене предложения. Обособлению может подвергаться любой второстепенный член предложения, однако, чаще всего встречается обособление определения: *It was a terrifying experience for us who were in our mind's own true senses; I hardly dare to think what it must have been for Art, strapped, helpless and immobile* (S. Chaplin); *Mr Browne, led his charges thither and invited them all, in jest, to some ladies' punch, hot, strong and sweet* (J. Joyce).

Обособленное приложение обычно обозначает имя собственное, социальное положение и др.: *There was a little girl in Alaska, her name appealed to me, Hearher*

Falls (Т. Capote); And the beautiful daughter, *the little Lena* [...1 (J. Priestley).

Рассмотренные варианты порядка слов в английском предложении связаны с преднамеренным нарушением порядка следования элементов нейтральной синтаксической модели (инверсия) или ослаблением тесной связи между отдельными компонентами высказывания (дистантность, обособление). Возможности этого выразительного средства многообразны. Выбор того или иного порядка слов используется как один из источников речевой выразительности.

Р а з д е л Ш. СТИЛИСТИЧЕСКИЕ ПРИЕМЫ СИНТАКСИСА

Одним из направлений современной лингвистики является изучение средств и способов связи самостоятельных предложений, а также сверхфразовых единств, способов их объединения в фрагменты и целые речевые произведения.

Предметом синтаксической стилистики также является изучение специфики функционирования выразительных средств и приемов в сложных речевых произведениях. Стилистический прием реализуется в контексте сверхфразового единства, абзаца и целого текста. Взаимодействие моделей предложений в данных контекстах придает эмоциональное и экспрессивное значение отрезкам речи, которые они образуют.

В зависимости от характера отношений между синтаксическими моделями, способов транспозиции их значения и характера связи между компонентами этих моделей были выделены три группы стилистических приемов. Рассмотрим каждую из групп отдельно.

§ 1. Стилистические приемы, основанные на формальных и смысловых взаимодействиях нескольких синтаксических конструкций или предложений в определенном контексте

К этой группе стилистических приемов синтаксиса относятся: параллелизм, хиазм, анафора и эпифора.

Известно, что основным способом логической смысловой связи между самостоятельными предложениями является их структурная соотнесенность. Она может выражаться как в цепных средствах связи, т. е. в различных соотношениях между членами объединяемых предложений (лексический повтор, использование слов-заместителей, синонимические замены и т. д.), так и в параллелизме их построения. Формула последовательной связи А В, формула параллельной связи С «->» D, где все члены предложений или только некоторые выражены одинаковыми формами: *She was an entirely different person when Bart came. Her manner altered. Her expression changed. Her very appearance seemed different — she seemed more alive* (D. Cusack).

Логическая связь предложений в данном примере представлена в виде непосредственных рядов однотипных структур. При таком виде связи предложения сопоставляются одно с другим благодаря повторению структурно-синтаксических моделей, т. е. параллельному построению.

Параллелизм (*англ.* parallelism) — стилистический прием, основанный на тождественном построении двух (или более) предложений или их частей. Параллелизм может быть полным, неполным, частичным. Полный параллелизм представлен в виде непосредственных рядов тождественных структур в пределах некоторого контекста: язык стало настолько распространенным, что оно утрачивает стилистическую

окраску, превращаясь в регулярную норму опущения некоторых членов предложения, прежде всего подлежащего и сказуемого. Неполный параллелизм — характерное явление для стиля научной прозы.

Частичный параллелизм — это повторение нескольких следующих друг за другом синтаксических единиц в пределах одного предложения: *The wind blew faster. It dragged now at his coat, it blew its space about him, it echoed silently a lonely spaciousness* (W. Sansom).

В зависимости от лексического наполнения элементов параллельных структур параллелизм может выражать сопоставление или противопоставление: *The heroine's secret is that she isn't an Octoroon at all; she's a De La Casse — purest Creole blood of the South; and her villainous brother isn't her brother; and the bad millionaire isn't a millionaire; and her penniless lover is* (J. Galsworthy).

Разнородный семантический план параллельных конструкций с использованием антонимов ведет к созданию антитезы — ярко выраженного противопоставления понятий или явлений: *Married men have wives, and don't seem to want them; and young single fellows cry out that they can't get them. Poor people who can hardly keep themselves have eight hearty children. Rich old couples, with no one to leave their money to, die childless* (J. Jerome).

Синтаксический параллелизм широко используется в художественной литературе, публицистике и научной прозе. Его стилистические функции весьма разнообразны.

В художественной литературе основной функцией параллельных конструкций является усиление коммуникативной и экспрессивной значимости высказывания: *«I wanted to explain, I wanted to come down from the witness-box and tell them, that I'd loved Joey, that I'd worshipped Joey, that I'd do anything, literally, to make him come alive again»* (B. Glanville); *It was not a day for a husband to be missing, for a friend to be missing. It was not a day to be alone and have only 15 thousand francs in your pocket [...]. It was not a day to be without a job or cigarettes or lunch. It was not a day on which he had no interest in* (I. Shaw).

В таких случаях немаловажное значение имеет наличие сочинительных союзов, которые служат средством передачи смысловой связи между параллельными конструкциями.

Синтаксический параллелизм может объединять семантически разные элементы в многочленные синтаксические единства, воспроизводя картину происходящего: *Shelling the peas, smelling the onions cooking, watching the deft movements of her perfectly manicured hands, hearing the gay murmur of her voice, he felt the depression of the last weeks lift* [...J (D. Cusack).

Широко используется параллелизм и в поэзии. Одинаковое расположение элементов не только способствует созданию определенного ритма, но устанавливает семантические корреляции между элементами стиха, которые вне данного контекста семантических связей не имеют.

В публицистическом стиле и ораторской речи параллельные конструкции употребляются с целью выделить главную мысль высказывания, убедить слушателя или читателя, заставить его принять точку зрения говорящего: *«But there is one way in this country in which all men are created equal — there is one human institution that makes a pauper the equal of a Rockefeller, the stupid man the equal of an Einstein, and the ignorant man the equal of any college president. That institution, gentlemen, is a court. It can be the Supreme Court of the United States or the humblest J. P. court in the land, or this honourable court which you serve»* (H. Lee).

Параллелизм в приведенном примере придает речи адвоката оттенок

риторичности, торжественности.

Нередко параллельные структуры используются в стиле научной прозы: *Of the grammatical factors, an adjective favors deletion while a determiner favors retention — an effect also found in other Hispanic dialects. Of the phonological factors, a following pause favors deletion the most* (Language).

Данный пример иллюстрирует неполный параллелизм, который обуславливается всем речевым комплексом и используется для усиления коммуникативной функции высказывания. При таком опущении повторяемых единиц оставшиеся речевые единицы в параллельной конструкции более выразительны и стилистически отмечены по сравнению с полными предложениями.

Хиазм (*англ. chiasmus*) — разновидность параллелизма, особенностью которого является изменение синтаксических связей между повторяющимися членами параллельной структуры. Такое расположение в обратном порядке следования синтаксических элементов (A B : B A) ведет к переосмыслению содержания высказывания: *It was a shock to me that while / observed Thompson, Thompson observed me* (V. Pritchett); *At Malta the news reached us — or, rather, we reached the news — that the Boers have invaded Natal, and that England is at war* (B. Shaw).

Основная стилистическая функция хиазма — придать новое дополнительное содержание высказыванию, зафиксировав внимание адресата на сообщаемом факте, таким образом выделив его: «*Gentlemen, a court is no better than each man of you sitting before me on the jury. A court is only as sound as its jury, and a jury is only as sound as the men who make it up*» (H. Lee).

Анафора (*англ. anaphora*) — стилистический прием, заключающийся в повторении начального элемента (одного или нескольких) в следующих друг за другом предложениях. Анафора относится к средствам так называемого поэтического синтаксиса:

Являясь одним из богатейших источников речевой выразительности, анафора широко используется в художественных текстах: *They (G. Byron) visited house after house [...I Sometimes they were too large and sometimes they were too small; sometimes they were too far from the centre of things and sometimes they were too close; sometimes they were too expensive and sometimes they wanted too many repairs; sometimes they were too stuffy and sometimes they were too airy; sometimes they were too dark and sometimes they were too bleak* (S. Maugham).

Приведенный пример иллюстрирует комплексное применение нескольких стилистических приемов в составе одного высказывания. Известно, что экспрессивная речь имеет тенденцию к использованию эффекта «сложения» экспрессивных средств. Конечный эффект высказывания в анализируемом примере является результатом сочетания целого ряда стилистических приемов: параллелизма, повтора, анафоры, антитезы, т. е. стилистической конвергенцией. Параллельная связь в следующих друг за другом предложениях подчеркивается анафорическим повтором наречия *sometimes*. Антонимическое наполнение параллельных структур, усиленное повтором наречия *too*, создает яркое противопоставление.

Анафорический повтор не всегда сопровождается параллелизмом синтаксических структур: *You are no longer the slow, plodding puny thing of clay,*

creeping tortuously upon the ground; *you are* a part of Nature! (J. Jerome).

В контексте абзаца, строфы, главы выделяют архитектурную анафору, которая обычно выражается предложением или частью его. Архитектурные повторы выполняют функцию связи отдельных частей в целом: *She married him for his good taste and his flat in Knights-bridge. She married him for a certain integrity and nobility of character which she saw in him. She married him because he was so wonderfully more grown-up than her thin neurotic art-student friends. She married him a little for his money* (I. Murdoch).

Параллелизм конструкций, усиленный анафорическим повтором, создает определенный ритм повествования, сближающий его с поэтической речью.

Эпифора {англ. epiphora} — стилистический прием, заключающийся в повторении конечного элемента в двух или нескольких следующих друг за другом предложениях. Как и анафора, эпифора относится преимущественно к стилистическим ресурсам поэтического синтаксиса и используется для ритмической организации речи:

The men that worked for England Alas, alas, for England They have their graves
at home; They have their graves afar.
And bees and birds of England And they that rule in England About the cross can roam.
In stately conclave met,
But they that fought for England, Alas, alas, for England Following a falling star,
They have no graves as yet.
(G. Chesterton, «Elegy On a Country Churchyard»)

Не менее выразительна эпифора и в организации прозаических строф: *The death of a hero! What mockery, what bloody cant! What sickening putrid cant! George's death is a symbol of the whole sickening bloody waste of it, the damnable stupid waste and torture of it* (R. Aldington).

Эпифора в сочетании с анафорой и параллелизмом синтаксических структур является чрезвычайно выразительным стилистическим средством. Будучи характерным приемом поэтического синтаксиса, эпифора и в прозе создает определенный ритм, что достигается тождественным лексическим выражением и интонационным выделением конечных элементов: *Major Thrope was mortally wounded and his runner killed; Hume and his runner, were killed; Franklin was wounded; Pemberton was killed; Sergeant Perkins was killed; the stretcher-bearers were killed. Men seemed to drop away continually* (R. Aldington).

В публицистическом стиле эпифорический повтор, сопровождающийся параллелизмом синтаксических структур, создает впечатление торжественности, экспрессии: *The essence of that new definition and that movement is this: this nation and this world are the working people. The real solutions to our problems are solutions that serve the working people* (Daily World).

Таким образом, стилистические приемы, основанные на формальных и смысловых взаимодействиях нескольких синтаксических конструкций или предложений в определенном контексте, являются одним из богатейших источников речевой выразительности. Данные стилистические приемы служат средствами поэтического синтаксиса. Они широко используются в художественной литературе, публицистике, встречаются в научной речи, но не характерны для официально-деловой речи.

§ 2. Стилистические приемы, основанные на транспозиции значения синтаксической структуры или модели предложения в определенном контексте

В условиях контекста нередко наблюдается семантический сдвиг в предложениях с поверхностной структурой вопроса, восклицания, утверждения и отрицания. Это обусловлено тем, что грамматическим формам присуща многозначность и полифункциональность. Возможность транспозиции значения синтаксической структуры в контексте связана в первую очередь со взаимодействием лексических и грамматических факторов. При транспозиции многие средства синтаксиса приобретают экспрессивность и, следовательно, стилистическую значимость.

Основными средствами выражения имплицитного отрицания в английском языке являются:

риторический вопрос: Who knows?
предложения с модальными глаголами might, ought to и др.; с перфектным инфинитивом: You might have come earlier;
предложения, выражающие желание или условие: I wish she were here!
парцелированные условные и компаративные предложения с if, as if, as though: If she were here! As though she might do it!
восклицательные предложения с инверсией: Much he knew about it!
эмфатический вопрос со значением отрицания: Am I a traitor? синтаксические типовые структуры: Me a Peg?
Во всех вышерассмотренных случаях транспозиция формы ведет к тому, что значение отрицания модифицируется.

Рассмотрим функционирование вопросительных форм в тексте.

Стилистическая транспозиция вопросительных форм тесно связана с их контекстом в диалогической и монологической речи. Контекст вопросительной формы обычно состоит из взаимосвязанных высказываний собеседников. Определенные изменения в ситуации связи участников диалога приводят к транспозиции значения вопросительных форм, к приобретению ими экспрессивно-стилистических коннотаций.

При транспозиции значения вопросительной формы в диалоге последняя входит в состав второй реплики, выражая утверждение или отрицание:

Jimmy: You don't suppose your father could have written it, do you? [...].

Alison: Why should my father have written it? (J. Osborne).

Alison: You've settled in so easily somehow.

Helen: *Why shouldn't I?* (J. Osborne).

В приведенных примерах вопросительные формы употреблены в составе второй реплики реагирующего высказывания и, приобретая значение отрицания (My father has not written it) и утверждения (Oh, yes, I have), переосмысливаются в риторический вопрос.

Риторический вопрос (*англ.* rhetoric question) — РИТОРИЧЕСКИЙ ВОПРОС эмоциональное утверждение или отрицание в форме вопроса. Риторический вопрос не предполагает ответа, а лишь усиливает выразительность высказывания: «Pigeons haven't troubled us so far, have they?» said Michael to Patchway. «*Why should they?*»* said Patchway (I. Murdoch).

Нередко риторический вопрос выражает побуждение:

Jimmy: I thought the doctor said no cigarettes?

Cliff: Oh, why doesn't he shut up? (J. Osborne).

В контексте монологической речи реакция на вопрос осуществляется самим говорящим. В этих условиях вопрос не предполагает никакой словесной реакции со стороны адресата. Вопросительная форма транспонируется и приобретает новый коммуникативный смысл: «But since I was only one, and in a region and state and nation that appeared to be thinking directly opposite to me, and all my husband's

way. I quite despaired of any result for myself. Why, therefore, argue with him? Where could I get by it?» (Th. Dreiser).

В ораторской и публицистической речи риторический вопрос служит средством привлечения внимания, повышения эмоционального тона высказывания, имплицитно отрицание или утверждение: *But who bothers to sort out the conflicting economic, social and other motives here and to mitigate accordingly? Or to study the economics of the social arrangement by which they are so sharply checked? Or cares whether such young fellows become embittered?* (Th. Dreiser).

Риторические вопросы употребляются в авторском повествовании и в несобственно-прямой речи как средство воспроизведения размышлений персонажа или автора: *The naivete with which she pursued such activities was part of her nature, he had his own peculiarities, why should not he indulge hers?* (A. Cronin).

Все рассмотренные случаи транспозиции вопросительных форм являются стилистически маркированными, их функция — привлечь внимание, повысить эмоциональный тон речи, усилить прагматический эффект высказывания.

§ 3. Стилистические приемы, основанные на транспозиции значения способа грамматической связи между компонентами предложений или предложениями

Определенной экспрессией и, следовательно, стилистической значимостью обладают структурные типы предложений, в которых происходит транспозиция значения грамматических средств связи между членами предложения или между предложениями. К ним относятся обособление (которое было рассмотрено в связи со стилистическим значением порядка слов), парцелляция и употребление сочинения вместо подчинения и подчинения вместо сочинения.

Парцелляция (*англ. parcel la tion*) — специфический прием экспрессивного синтаксиса, характеризующийся намеренным расчленением единой синтаксической структуры на две или более интонационно изолированные части, отделенные друг от друга паузой (на письме — точкой или ее эквивалентами).

Стилистический прием парцелляции может взаимодействовать с другими экспрессивными средствами синтаксиса (повтором, параллелизмом), усиливая их.

Возникновение парцелляции обусловлено влиянием синтаксиса разговорной речи на литературную речь. В устной речи непосредственность общения исключает возможность предварительного обдумывания, и поэтому устная речь характеризуется грамматическими отклонениями от нормы, пропусками, повторами, интонационными выделениями отдельных единиц, ассоциативным добавлением новых фактов и мыслей.

Проникая в книжную речь, парцеллированные конструкции используются для создания различных стилистических эффектов, отражая спонтанность, непринужденность разговорной речи.

При парцелляции предложение членится на несколько коммуникативно самостоятельных сегментов — фраз одного высказывания. Фраза, в которой реализуется структурно господствующая часть предложения, является базовой; фраза, в которой реализуется структурно зависимая часть — парцеллят.

Парцелляцию следует отличать от присоединения, которое заключается в присоединении одной формально-грамматической структуры к другой. Так, в примере: *They would appear with soup. Thin and watery. A steam of cabbage* (D. White). *Thin and watery* является парцелляцией, так как при применении трансформации депарцелляции восстанавливается целостная структура предложения: *They would appear with thin and watery soup. A steam of cabbage.*

Структура *A steam of cabbage* является присоединительной, так как включение ее в состав предложения требует значительных структурных изменений.

В некоторых исследованиях парцелляция рассматривается как стилистическая трансформация. Тождество логического состава исходной и парцеллированной конструкций позволяет говорить о них, как о синтаксических вариантах, которые в то же время являются стилистическими вариантами, так как трансформация парцелляции устанавливает трансформационные и стилистические отношения между двумя структурами предложений.

Парцеллят присоединяется к базовой части с помощью сочинительных союзов *and, or, but* или асиндетически. Парцелляция характерна для всех членов предложения как главных, так и второстепенных.

Парцелляция как стилистический прием обладает определенными экспрессивными возможностями и широко употребляется в художественной речи. Стилистические функции этого приема достаточно разнообразны:

1. Парцелляция может употребляться для конкретизации содержания базовой части: *There was a moment of queer, not entirely amiable silence. Of waiting to see* (C. Armstrong); *Then the pain began. Slow. Deliberate. Methodical. And professional* (H. Robinson).

2. Парцелляция используется для характеристики эмоционально-психического состояния субъекта: *They stood around him. Talking. Poles, he reasoned with what was left of his mind* (D. White).

3. Парцелляция может выполнять описательную функцию, изображая обстановку, условия, детали описываемых событий: «*My hubby has hung himself. In the bathroom. With the cord*» (D. White).

Часто парцелляции подвергаются однородные, лексически разные сказуемые. Парцелляция однородных простых сказуемых с союзом *and*, который придает высказыванию ритмичность, выражает динамичность действия: *With that perhaps in mind, he broke away briefly, and ran into the plating shop. And returned with a rope, or coil of little cord* (D. White).

Не менее выразительны случаи парцелляции придаточных предложений: *He knew that it was a bad night to be alone and that he ought to go in somewhere and telephone and ask someone to have dinner with him. He passed two or three places with telephones, and although he hesitated before each one, he did not go in. Because there was no one in the whole city he wanted to see that night* (I. Shaw).

Парцелляция придает особый синтаксический ритм прозе. Такая проза вызывает у читателя непосредственные ощущения, «эффект присутствия», оказывает эмоциональное воздействие.

употребление Известно, что синтаксические связи между час- сочинения ТЯМИ сложного предложения оформляются с по- вместо подчинения мощью союзов и асиндетически. Союзная связь и подчинения характеризует книжную, особенно научную, вместо сочинения публицистическую и официально-деловую речь, поскольку необходимость точного выражения мысли требует четкого оформления синтаксических связей между частями предложения.

Разговорная речь характеризуется использованием сочинительных, а также присоединительных конструкций, что обусловлено ее спонтанностью, необязательностью установления в ней строгих логических связей.

В художественной речи наряду с простыми распространенными предложениями широко представлены сложносочиненные и сложноподчиненные предложения, которые считаются одним из основных средств создания экспрессивной, эмоциональной и динамической речи.

При сочетании простых предложений внутри сложного в ряде случаев идентичные смысловые отношения между двумя предложениями могут быть оформлены различными способами синтаксической связи: с помощью подчинения, сочинения и асиндетически. При этом смысл таких предложений существенно не меняется. Сравним следующие примеры:

As the day was clear, we decided to climb the mountain.

The day was clear and we decided to climb the mountain.

The day was clear, we decided to climb the mountain.

Приведенные предложения передают очень сходные смысловые отношения причинно-следственной связи, хотя в первом примере смысл предложения выражен наиболее четко, благодаря употреблению союза *as*. То же относится и к предложениям, объединенным временными, условными, результативными и другими отношениями.

Однако в текстах художественных произведений нередко наблюдается необычное сочетание составных частей предложения, разрушающих привычную логику синтаксических связей. В этом отношении заслуживает внимания анализ стилистических функций некоторых типов сочетаний простых предложений внутри сложного.

Употребляя сочинение вместо подчинения, стирая логическую связь между высказываниями, писатель стремится создать многоплановость повествования. Сама связь, а не только смысл предложений становится художественно весомой. Многократное повторение союза *and* своеобразно соединяет предложения, находящиеся друг с другом в разных смысловых отношениях: одновременности действий или состояний, временной последовательности, причины, следствия: We had become very good friends *and* I had done a number of practical things for her, such as getting her long book started as a serial with Ford *and* helping type the manuscript *and* reading her proof, *and* we were getting to be better friends than I could ever wish to be (E. Hemingway). The iridescent bubbles were beautiful. *But* they were the falsest thing in the sea and the old man loved to see the big sea turtles eating them (E. Hemingway).

Во втором примере объединены простое и сложное предложения сочинительной связью при помощи союза *but*. В сложносочиненном предложении союз *and* выражает причинно-следственные отношения между двумя высказываниями.

Интересны случаи употребления союза *and* для передачи одновременной или временной последовательности действий: I was out where the oak forest had been saw a cloud coming over the mountain. It came very fast *and* the sun went a dull yellow *and* then everything was grey *and* the sky was covered *and* the cloud came on down the mountain and suddenly we were in it *and* it was snow (E. Hemingway).

При сочетании предложений или их составных частей смысловые отношения между ними могут быть оформлены способом подчинения вместо сочинения. Как уже отмечалось, в романе Э. Хемингуэя «Про

шай, оружие» упоминание о дожде является своеобразным лейтмотивом повествования, символом всех бед и трагедий окружающего мира. Таким его воспринимает и героиня романа Кэтрин. Кэтрин очень боится дождя («Гт afraid of the rain because sometimes I see me dead in it», «And sometimes I see you dead in it»), Генри утешает ее и, кажется, убедил, что все это глупости. Кэтрин понемногу успокаивается: «It's all nonsense. It's only nonsense. I'm not afraid of the rain. I'm not afraid of the rain. Oh, oh, God, I wish, I wasn't». She was crying. I comforted her and she stopped crying. *But* outside it kept on raining».

Последнее предложение абзаца присоединяется к предыдущему с помощью союза *but*. Герой-рассказчик как бы поневоле признает правомерность ассоциаций дождя с трагедией.

Итак, рассмотренные случаи нарушения привычной логики синтаксического соединения частей сложного предложения, смысловые расхождения между их узуальным и окказиональным употреблением вносят в повествование субъективные мотивы и употребляются с определенными стилистическими целями.

Таким образом, выразительные средства и стилистические приемы синтаксиса, которые создаются как с использованием стилистически маркированных конструкций, так и без их участия являются одним из самых богатых средств стилистики английского Языка.

Глава VI СТИЛИСТИЧЕСКАЯ СЕМАСИОЛОГИЯ

Семасиология — наука о значении языковых единиц различных уровней. В теоретических курсах лингвистического цикла выделяется лексическая семасиология, которая изучает семантику слова. В предшествующих главах рассматривались стилистические особенности единиц различных уровней языковой системы, данная глава посвящена изучению стилистической значимости единиц нескольких уровней — слова, словосочетания, высказывания и, частично, текста.

Любой элемент языка обладает определенным значением, однако, далеко не любое значение языкового элемента может иметь стилистическую значимость. Предметом стилистики являются не основные, или узуальные, значения языковых единиц, а их дополнительные значения, которые возникают в двух случаях:

- 1) в случае необычной денотативной отнесенности носителей значения — слов, словосочетаний, высказываний, текстов и
- 2) в случае необычной сочетаемости, или комбинации, значений, выражаемых данными единицами.

Таким образом, так же как и во всех ранее рассмотренных случаях, в стилистической семасиологии можно выделить выразительные средства и стилистические приемы.

Под выразительными средствами понимаются **фигуры замещения** [95, 120], т. е. различные способы вторичной номинации. Рассмотрим это явление подробнее.

Развитие человеческого опыта ведет к образованию новых понятий, которые закрепляются в языке, в частности в его словарном составе. Однако если бы каждое новое понятие обозначалось новым словом, то словарь языка оказался бы слишком объемным, превышающим возможности человеческой памяти. Тенденция к экономии языковых средств и аналитическая деятельность человеческого мышления ведут к тому, что в любом языковом коллективе широко применяется вторичная номинация, т. е. использование уже существующих слов и словосочетаний для обозначения новых понятий или для нового обозначения уже известного, познанного.

Вторичная номинация не является произвольной, а подчиняется определенным закономерностям. Наиболее часто перенос названия производится на основании **с х о д с т а** (реального или воображаемого) двух объектов: *курица* — птица, *курица* — трус; *шляпа* — го*

ловной убор, *шляпа* — растяпа (метафорический перенос), которое устанавливается более или менее субъективно, или на основании смежности, существующей, как правило, объективно между двумя объектами: *курица* — птица, *курица* — куриное мясо; *шляпа* — головной убор, *шляпа* — человек в шляпе (метонимический перенос).

Таким образом, фигуры замещения представляют собой совокупность вторичных наименований, существующих в языке или в «готовом» виде, или создаваемых в речи на основе регулярных моделей. Вторичные наименования обычно входят в парадигматические (синонимические, или точнее омофункциональные, т. е. выполняющие те же самые функции) отношения и в ряде случаев являются стилистически маркированными. В этом аспекте стилистико-семасиологическая оппозиция может образовываться единицами различных уровней» слово — словосочетание (волк — серый разбойник, to die — to sleep in the grave, to find out — to bring out in the open), словосочетанием — высказыванием (a sceptical man — I'm from Missouri: you've got to show me), высказыванием — высказыванием (Everyone can make a mistake — Homer sometimes nods), словом — текстом (лук — сидит дед в сто шуб одет, кто его раздевает, тот слезы проливает).

Под стилистическими приемами семасиологии понимаются «фигурь» совмещения, т. е. стилистически значимые способы сочетания в синтагматической последовательности значений единиц одного уровня, в том числе и выразительных средств в пределах единицы другого, более высокого уровня.

Рассмотрим каждое из данных явлений отдельно.

Раздел I. ФИГУРЫ ЗАМЕЩЕНИЯ

Совокупность фигур замещения представлена на следующей схеме*



§ 1. Фигуры количества

К фигурам количества относятся фигуры, основанные на сопоставлении двух разнородных предметов (явлений) или их свойств с общим для них количественным признаком. При этом общий признак характеризует один из сопоставляемых предметов. Если этот признак приписывается предмету в значительно большей степени, возникает

выразительное средство — гипербола; если же этот признак приписывается предмету в значительно меньшей степени, образуется выразительное средство мейозис и его структурная разновидность — литота.

Гипербола (англ. hyperbole, overstatement) — ГИПЕРБОЛА фигурГречи, состоящая в преднамеренном преувеличении свойств предмета или явления, усиливающая выразительность, придающая высказыванию эмфатический характер. Гиперболизация — приписывание явлению какого-либо признака в такой степени, в фактически он им реально не обладает. Поскольку гипербола — преувеличение преднамеренное, ее нельзя понимать буквально: и отправитель речи, и адресат осознают ее художественную условность.

Гиперболизированными признаками чаще всего наделяются свойства предметов (людей), такие как размер, цвет, особенности формы, количества и др.: I remember a friend of mine buying a couple of cheeses at Liverpool. Splendid cheeses they were, ripe and mellow, and with a two hundred horsepower scent about them that might have been warranted to carry three miles, and knock a man over at two hundred yards (J. J. Jerome).

Гипербола является одним из средств образной характеристики. С помощью этого выразительного средства автор или говорящий стремится усилить впечатление, подчеркнуть положительное или отрицательное качество описываемого лица или предмета. Гипербола — одно из древнейших выразительных средств, она широко употреблялась в фольклоре, в древнейшей эпической поэзии всех времен и народов (подвиги Геракла, Ильи Муромца, Беовульфа и др.). Гипербола употребляется и в современной художественной литературе с самыми различными целями: He heard nothing. He was more remote than the stars (S. Chaplin), где употребление гиперболы служит средством выражения эмоционального состояния рассказчика, повествующего о своем погибшем друге; гипербола может использоваться и для создания юмористического эффекта: Well, that boy used to get ill about twice a week, so that he couldn't go to school. There never was such a boy to get ill as that Sandford and Merton. If there was any known disease going within ten miles of him, he had it, and had it badly. He would take bronchitis in the dog-days, and have hay-fever at Christmas. After a six weeks' period of drought, he would be stricken down with rheumatic fever; and he would go out in a November fog and come home with a sunstroke (J. Jerome).

Гипербола довольно часто используется в обиходно-бытовой сфере общения, где она служит одним из средств повышения экспрессивности речи:

Jack: Personally, darling, to speak quite candidly, I don't much care about the name of Ernest. [...]

Gwendolen: It suits you perfectly. It is a divine name. It has a music of its own. It produces vibrations (O. Wilde).

Некоторые выражения, построенные на использовании гиперболы, от частого употребления превращаются в речевые штампы, как, например: тысяча извинений, масса удовольствий, ни за что на свете, ни за какие деньги, I haven't seen you for ages, I beg a thousand pardons.

Основная сфера применения гиперболы — художественная и обиходная речь. В художественной речи гипербола часто взаимодействует с другими стилистическими средствами — метафорой, персонификацией, сравнением. В связи с этим можно выделить специфический вид гиперболы — метафорическую гиперболу или гиперболическую метафору, основанную на чрезмерном преувеличении качества или признака: And that oil oozed and ruined the sunset; and as for the moonbeams, they positively reeked of paraffin.

We tried to get away from it at Marlow. We left the boat by the bridge, and took a walk through the town to escape it, but it followed us. The whole town was full of oil. We passed through the churchyard, and it seemed as if people had been buried in oil. The

High Street stunk of oil; [...] the country was steeped in oil (J. Jerome).

В приведенном примере автор гиперболизирует признаки создавшейся ситуации, доводя их до крайности и даже до бессмыслицы.

Мейозис (*англ.* meiosis) — фигура речи, проти- мейозис
воположная гиперболе. Мейозис представляет

собой преднамеренное уменьшение свойств объекта или явления, усиливающее выразительность речи. Это выразительное средство обычно строится, на сопоставлении двух разнородных предметов (явлений) на основе общего для них признака с целью подчеркнуть незначительность описываемого предмета. Такими признаками чаще всего являются размер, объем предмета, расстояние, время.

Сферой применения мейозиса является экспрессивно окрашенная разговорная речь. Обычно это определенный, довольно ограниченный набор устойчивых выражений, воспроизводимых без изменений: *влететь в копеечку, в мгновение ока, под боком, или семь верст в неделю, только кустики по сторонам мелькали, a pretty penny, Tom Thumb* и др.: [...] *But I saw at once that it had its possibilities. I had it remounted. Touched up by a little man whom I've found a real artist. The gold restored — that cost me a pretty penny, I can tell you* (F. King).

Литота (*англ.* litotes) — средство риторического литота
умаления. Литота отличается от мейозиса не

только содержанием, но и структурой. Литота имеет специфическую семантико-синтаксическую структуру: употребление частицы *not* перед словом, содержащим отрицательное значение или отрицательный префикс (типа *not bad, not unkind*). Если исходить из особенностей структуры, то литоту так же, как и риторический вопрос можно рассматривать как разновидность транспозиции — предложение отрицательное по форме является утвердительным по содержанию.

Целью использования этого выразительного средства является чаще всего ослабление положительной характеристики предмета речи: *By the time they got in the car he was in a state of cold fury and he started silently in front of him with a sulky pout on his mouth. Julia was not dissatisfied with herself* (S. Maugham).

Литота имеет различные функции в зависимости от сферы ее применения. В разговорной речи она используется для передачи сдержанности суждения или иронического отношения говорящего к предмету речи:

«Suppose», he said, «someone had got a line on him, forced him into this racket, as you forced Harbin to doublecross [...]»

«It's possible».

tAnd they murdered him in case he talked when he was arrested».

«It's not impossible».

В стиле научной прозы литота используется, чтобы передать осторожность выражения мысли: *It is not uncommon for grammarians with C's nativistic approach to distinguish sharply between language-dependent superficial grammatical forms and the deeper principles underlying them.* («Language»).

§ 2. Фигуры качества

К фигурам качества относятся фигуры, основанные на сопоставлении свойств и качеств двух разнородных объектов (явлений) с общим для них качественным признаком.

Прежде чем рассматривать каждую из фигур качества в отдельности, необходимо вкратце остановиться на чертах сходства и различия главных фигур этой группы — метафоры, метонимии и иронии.

Данные явления являются одними из самых древних в лингвистике — их

описание было дано уже в трудах античных грамматистов и средневековых риториков. Метафора и метонимия — это универсальные в своей основе способы переосмысления значения слов и перенесения наименования с одного денотата на другой, но в метафоре перенос наименования осуществляется на основании сходства (реального или вымышленного) двух объектов (*он — шляпа, тряпка, медведь, лиса, he is a brick, a log, a bear*), а в метонимии он осуществляется на основе смежности двух объектов (*выпил стакан*, т. е. содержимое стакана, *чайник закипел*, т. е. вода в чайнике закипела, *I like Goya*, т. е. *I like Goya's pictures*, *He called for three tots (=three drinks)*, *cars full of moustaches (= men with moustaches)*).

Однако в последнее время данные понятия получают более широкую трактовку и в общесемиотических, и в лингвистических исследованиях.

Так, Р. Якобсон переносит разграничение метафоры и метонимии на разграничение поэзии и новой прозы, полагая, что поэзия преимущественно метафорична, а проза — метонимична. Он пишет, что для метонимического стиля характерно «уплотнение» повествования образами, привлеченными по смежности, и это «уплотнение» осуществляется наперекор интриге, либо вовсе отменяет интригу.

Возьмем отрывок из повести А. Пушкина «Пиковая дама»: «Очутился он на одной из главных улиц Петербурга, перед домом старинной архитектуры. Улица была заставлена экипажами, кареты одна за другой катились к освещенному подъезду. Из карет поминутно вытягивалась то стройная нога молодой красавицы, то гремучая ботфорты, то полосатый чулок и дипломатический башмак». Синекдоха (см. с. 168) крупных планов последнего предложения переходит в метонимию: «Шубы и плащи мелькали мимо величавого швейцара». Во всех этих случаях часть представляет целое, изображение преобладает над повествованием.

Метафора и метонимия не представляют собой чисто языковое или чисто литературное явление. Они широко употребляются и в других видах искусства: живописи, скульптуре, музыке.

Однако нас интересует прежде всего лингвистический аспект рассматриваемых явлений. В последних работах выдвигается положение о том, что особенности метафорических и метонимических переносов наименования в значительной степени определяются чисто языковыми факторами — синтаксическими и лексическими.

Метонимия чаще всего реализуется в группе подлежащего или дополнения, метафора — в группе сказуемого (так, *зеленая шляпа здесь не стояла; я стою за зеленой шляпой*; но *он — шляпа*). Употребление существительного с предметным значением в метафорическом значении в составе предикатива не требует какого-либо механизма актуализации (*он — шляпа, он — заяц*), но если эти же существительные употребить в метафорическом значении в составе подлежащего, то их необходимо как-то маркировать (обычно употребляется перед существительным указательное местоимение): *Эта шляпа опять потеряла билет; этот заяц куда-то исчез; этот бегемот испарился*.

Возможность метафорического и метонимического переноса в значительной степени зависит от лексического значения слова, которое переосмыляется при его переносе. Так, для метонимического переноса характерны переносы свободных или основных лексических значений. При метонимическом переносе слово получает новое дополнительное значение, т. е. происходит расширение исходного значения (типа *стол* — предмет мебели, *сладкий стол* (сладкие кушанья), *стол и дом* (питание и жилье), *паспортный стол* (учреждение) и т. д. Аналогичное явление происходит и при речевом метонимическом переносе в языке художественной литературы — частная деталь приобретает дополнительные ассоциативные значения, которые подчас с трудом поддаются однозначному истолкованию.

Напомним почти хрестоматийные примеры — постоянные упоминания о дожде в романе Э. Хемингуэя «Прощай, оружие», красная шапка Холдена в романе Сэлинджера «Над пропастью во ржи», уши Каренина, припухшая губка жены Болконского, глаза княжны Марьи в романах Л. Н. Толстого и многие другие.

Метафорический перенос значения характерен прежде всего для несвободных значений — фразеологически связанных или синтаксически обусловленных. При метафоризации из всего набора лексикосемантических вариантов данного слова реализуется лишь один, т. е. происходит сужение значения слова. Так, например, в предложении из рекламного текста: *The woman who wears this rare perfume wears a liquid jewel* слово *jewel*, которое в данном случае обозначает денотат *perfume*, реализует лишь одно значение — «нечто, обладающее большой ценностью».

Ирония также является способом переноса наименования с одного денотата на другой, но в отличие от метафоры, которая базируется на сходстве двух денотатов, и в отличие от метонимии, которая основана на смежности двух денотатов, ирония базируется на противоположности эксплицитно выраженной положительной оценки денотата имплицитно подразумеваемой отрицательной оценки денотата.

Рассмотрим теперь каждую фигуру замещения отдельно.

МЕТОНИМИЯ ^ метонимической группе, кроме собственно метонимии, относятся синекдоха, перифраз и в определенной степени эвфемизмы.

Метонимия как вторичная языковая номинация основывается на реальной связи объекта номинации с тем объектом, название которого переносился на объект наименования. А. А. Потебня писал: «Всякое изображение или представление явления (вещи, действия и состояния, качества) в виде одного из его моментов, в том числе и в виде впечатления, есть метонимия» [85, 147].

Наиболее простым случаем метонимии является лексическая метонимия, когда название одного объекта, нередко имени собственного, переносится на другой объект. Так, например, *boy, bob* «увалень» возникло из имени собственного *Boobo*, *academy* — от названия гимназии около Афин, посвященной греческому герою Академосу, *burke* — от имени В. Burke убийцы-душителя, казненного в Эдинбурге в 1829 году, *detrick* — от имени палача Тайбернской тюрьмы в Лондоне в начале XVII века, *Detrick, rasquil* — по названию сооруженной в Риме в 1501 году кардиналом Караффа статуи *Pasquino* (уменьшительная форма — *Pasquillo*), на которой стало обычаем наклеивать сатирические стихи, эпиграммы, шаржи и др. Число таких примеров можно значительно увеличить. Приведем лишь некоторые из них (они идентичны для многих европейских языков): *browning, Maxim, Mauser, Lewis, mackintosh, hooligan, ohm, amperе, volt* и др. Данные случаи метонимии давно стали фактами языка, и стилистическим значением не обладают.

О стилистической метонимии мы говорим в том случае, когда реализуется какая-то новая неожиданная связь между двумя объектами. Эти связи могут быть различного характера. Отметим некоторые из них:

а) связь между признаком лица и самим лицом: *This of course caused ears to prick up and ribald comments to form on various lips; Across country we went like the wind followed by a couple of black cars full of moustaches; The other voice shook his head and said [...] (L. Durrell);*

б) связь между одеждой или предметом, который носит человек, и самим человеком: *I remember nothing of her, except that the gangway through which the fairy frock brushed was held by labour at a penny an hour.*

Своеобразной разновидностью такой связи является¹ окказиональное употребление имени собственного в значении нарицательного для обозначения вещей: (о часах) *Тикают себе, фрицы, и тикают. И чего они тикают?* (Ю. Бондарев);

в) связь между орудием труда и самим трудом или его результатами: *[...] my early determination [...], to make the pen my instrument, and not my idol (B. Shaw);* He

was not sure whether he altogether approved of mascara and eye-shade. Of course, *lipstick* was all right (D. Garnett).

Синекдоха (*англ.* synecdoche) является разновидностью метонимии, она заключается в переносе наименования, основанном на взаимосвязи части и целого — часть выступает как целое, а целое выступает как часть, индивидуум вы

ступает как весь коллектив, значение единственного числа выступает в значении множественного и наоборот: *Since I left you, mine eye is in my mind* (W. Shakespeare).

Перифраз(а) {англ. periphrasis} — стилистическая перифраз(Л) ская фигура замещения, заключающаяся в замене названия предмета (или явления) описанием его наиболее существенных признаков или указанием на их характерные черты. Перифраз усиливает образность речи, поскольку он не только называет предмет, но и описывает его.

В результате частого употребления отдельные перифразы получают широкое распространение и становятся узусными перифразическими синонимами слов, обозначающими тот же денотат. Примерами таких перифраз являются: *люди в белых халатах, белое золото* (хлопок), *черное золото* (нефть), *мягкое золото* (меха), *голубая нива, a gentleman of the long robe* (lawyer), *the better (fair) sex* (women), *a man about town, the man in the street* (ordinary person), *my better half* (wife).

Употребление данных перифразических оборотов дает незначительный стилистический эффект: *At this time, as some old readers may recollect, the genteel world had been thrown into a considerable state of excitement by two events, which as the papers say might give employment to the gentleman of the long robe* (W. Thackeray).

Кроме данных перифразических синонимов, существующих в готовом виде, можно выделить и оригинальные перифразы, которые создаются в бытовой и поэтической речи. Перифразы могут быть логическими и образными. Логический перифраз основывается на логической связи описательного оборота с какой-нибудь специфической чертой денотата. Здесь возможны два варианта: ' /какая-нибудь характерная особенность предмета используется для замены названия всего предмета (weak/fair sex, strong sex) или',^)более широкое понятие используется для названия конкретного предмета или лица (instrument of distraction = pistol, guardian of public order = policeman).

Образные перифразы базируются на развернутой метафоре или метонимии: *root of evil = money, to tie the knot — to marry, young blood = enthusiast: A young blood from Cambridge chanced to enter the inn at Chipping Norton, while Sterne was seated there* (R. Stevenson).

Чаще всего перифраз встречается в художественной речи, где его можно рассматривать как особенность индивидуального стиля: *Above, the forest ran up into the clouds of rain; below, the black lava fell in cliffs, where the kings of old*² *lay buried* (R. Stevenson); *I kept still and close to the tree like a hunted piece of nature*³, *willing myself to be the colour of bark and leaves and rain* (M. Spark); «[...I Are you patriotic to the West enough to help me put this thing through *the White-washed Wigwam*⁴ of the *Great Father*⁵ of the most eastern flag station of the Pennsylvania Railroad?» says Bill (O. Henry).

Кроме художественной речи, перифраз широко используется в публицистике в качестве средства дополнительной экспрессивности.

Эвфемизм Эвфемизм (англ. euphemism) — разновидность перифраза, заключающаяся в замене грубых, непристойных, а также неприятных выражений более вежливыми.

Социально-культурные, морально-этические и эстетические взгляды общества формируют положительную или отрицательную оценку тех или иных предметов и

² the kings of old = предки

* a hunted piece of nature = зверек

⁸ the White-washed Wigwam = the White House

⁵ the Great Father = президент США

явлений и определяют приемлемость/не- приемлемость их наименований в соответствующих социальных ситуациях. Иными словами, общественные условности оказывают непосредственное влияние на использование языковых средств и способствуют появлению эвфемистических наименований к уже имеющимся наименованиям, которые рассматриваются как неприемлемые.

Эвфемизмы распространены в современных языках, они находят широкое применение в речевых сферах. Использование эвфемизмов обусловлено как социальными, так и этическими причинами.

В Англии эвфемизмы появились в XVI веке в связи с развитием пуританства и стремлением очистить язык от богохульственных слов и получили широкое распространение в XVIII веке, когда в кругах английской знати считалось неприличным называть некоторые вещи своими именами.

В современном английском языке можно выделить несколько сфер, где эвфемизмы употребляются наиболее часто:

1) традиционные и в известной степени устоявшиеся эвфемизмы, «вязанные с религиозными представлениями. Так, довольно часто слово *devil* заменяется эвфемизмами *the deuce, the dickens, old Nick, old Harry*, как в «Where *the dickens* can they be?» «The car's there?» (J. Collier), а слово *God* словами *Heaven, Jove, Lord, goodness*, как в «How can I ask the natives to put their trust in *the Lord* if I am afraid to do so myself», cried Davidson (S. Maugham);

2) эвфемизмы, связанные с прекращением существования человека, животного, например, с понятием «смерть» и другими смежными понятиями. Так, вместо глагола *to die* обычно употребляются эвфемизмы *to go west, to expire, to depart, to decease, to join the majority, to go the way of all flesh, to pass away, to breathe one's last, to go to one's last reckoning*, вместо *dead* — *the deceased, the departed, the late*. Большое количество эвфемизмов связано с понятиями похоронного обряда;

3) политические эвфемизмы, которые получили широкое распространение в буржуазной прессе как способ иносказания, чтобы скрыть, завуалировать неприглядные стороны капиталистической действительности: *capitalism — free enterprise, starvation — undernourishment, poor people — less fortunate elements, unemployment — building up of labour reserves* и др. *Britain's bosses admitted yesterday they could see a flicker of light at the end of the country's economic tunnel. But they warned: «It's so faint» (Daily Express)*. В этом примере экономический спад в стране преподносится читателю в виде метафорического эвфемизма *economic tunnel*

Эвфемизмы, как и перифразы, не имеют прямого, непосредственного отношения к денотату. Они связаны с ним через первичное наименование объекта или явления, которое известно и отправителю сообщения, и адресату. Эвфемистический перенос наименования часто базируется на признаках метафоры или метонимии, создающих необходимую для эвфемизмов двуплановость значения и положительную образность. Признак, используемый для эвфемистического переименования, является средством новой, более положительной характеристики денотата.

В художественной речи эвфемизм используется как способ иносказания: *The God of His will, as interpreted by them, is all. Hence they do not, as a rule, advocate the necessity, let alone the value, of change. And since heaven is for all, and the chief business of all is to achieve the hereafter or «sweet bye and bye» \ why the urge for anything difficult, let alone revolutionary, here? (Th. Dreiser)*.

Что касается разговорной речи, то эвфемизмы чаще всего встречаются в среде культурных и образованных прослоек общества. В таком употреблении они нередко фиксируются в диалогической речи персонажей художественной литературы:

«What!» he shouted, jumping out of bed into the bath; «who *the thunder* put that thing

here?»

We told him he must have been a fool not to see the bath (J. Jerome). With Bruce's feelings about the film, how *the deuce* should I get him to take the money? (J. Galsworthy).

В противоположность эвфемизмам употребляются также выражения преднамеренно грубые, более резкие — дисфемизмы. Они служат для преднамеренной замены нейтральных⁶ выражений с целью выражения пренебрежения, ненависти, раздражения и др.: They gave me «Out of Africa», by Isak Dinesen. I thought *it was going to stink* \ biM it didn't (D. Salinger).

Таким образом, перифраз — это замена названия объекта или явления описательным выражением, указывающим на наиболее характерные признаки данного объекта или явления. Выделяя какой либо аспект описываемого денотата, перифраз изображает его образную характеристику, тем самым усиливая выразительность речи.

Эвфемизмы — разновидность перифраза — представляют собой синонимичные, но «смягчающие» описательные обозначения объектов или явлений, которые считаются неприятными или неприличными.

Метафора представляет собой вторичную номинацию, основанную на сходстве, общности (реальной или мнимой) объекта номинации с тем объектом, название которого переносится на объект номинации. «Метафора — это принцип необычайного словоупотребления, названия «предмета», «смысла», имеющего уже «имя», новым словом, которое может утвердиться за ним навсегда» [39, 410]. Возьмем простой пример: «Гусь твой Сева»,— сказал папа Вере» (Ю. Олеша). Здесь выделяются минимум три компонента: объект номинации, или метафоризируемый компонент, «Сева», объект, с которого переносится название, или метафоризирующий компонент, «гусь» и некий общий признак, свойственный обоим компонентам, — в данном случае признак глупости, напыщенности, который приписывается Севе, т. е. твой Сева глуп и напыщен (как гусь).

Рассмотрим некоторые наиболее существенные структурные и семантические признаки метафоры [15, 16].

Наиболее существенной синтаксической особенностью метафоры является ее явное тяготение занять позицию предиката. Это связано со следующими факторами. Ряд лингвистов расчленяет коммуникативную функцию языка на две функции: функцию номинации, или идентификации (обозначение темы, т. е. того, что является предметом сообщения), и функцию предикации (или обозначение ремы, т. е. того, что сообщается о теме). Деление слов по частям речи обусловлено, в частности, их «ориентацией» на выполнение той или другой функции. Глагол и прилагательные выполняют в первую очередь функцию предикации, и поэтому их иногда называют предикаторами, или признаковыми словами. Существительные выполняют функцию номинации, и поэтому их иногда называют номинаторами, или идентифицирующими словами. Занимая разные позиции в модели предложения, они характеризуются разными семантическими признаками: однозначностью и четкостью границ референции для идентифицирующих слов, многозначностью и нечеткостью границ референции для предикативных слов.

Метафоризация может возникать в каждом из этих разрядов слов, а также при переходе одного разряда слов в другой, в результате чего можно выделить четыре типа метафоры, стилистический эффект которых во многом является различным:

1. Метафоризация идентифицирующей лексики дает новые имена классу предметов. Метафора здесь — чисто технический прием извлечения нового имени

⁶ it was going to stink = *дрянь-книга*.

из старого лексического запаса: *носик* (чайника), *ручка* (чашки), *собачка* (курка), *глазное яблоко*, *ушная раковина*; the apple of the eye, the leg of the table, the arm of the chair, the foot of the hill. Идентифицирующая метафора является ресурсом номинации, а не нюансировки смысла, она апеллирует не к интуиции, а к зрению, она не подсказывает, а указывает и, естественно, что ее стилистический эффект крайне мал, если он существует вообще. Этот тип определяется как **номинативная метафора**, которая появляется в результате замены одного названия другим и которая служит источником омонимии.

2. Метафоризация в предикативной, или признаковой, лексике состоит в присвоении объектами «чужих» признаков: *острый* (-ая, -ое) *ум*, *зрение*, *нужда*, *заболевание*, *критика*, *взгляд*, *кризис*, *сигнал*; black night, water, heat, linen, despair, deed, curse, heart, sins, moment, look, lie и др. Метафора этого типа может быть выведена из сравнения: *берег растаял в тумане* (как сахар в чае), *ветер воет* (как волк), *время летит* (как птица); an uneasily mild day that had died; the dim glow of light [...] took his attention; his mind wrestled heavily with the problem; the river ran between the mills; the footpath led under the bridge; the thought had already come to her (S Barstow).

Данный вид метафоры называется **когнитивной**, она возникает в результате сдвига сочетаемости признаковых слов при изменении их значения от более конкретного к более абстрактному. Стилистический эффект когнитивной метафоры невелик. Эта метафора служит источником полисемии.

3. Метафоризация предикатной лексики с переходом ее в разряд % идентифицирующей лексики типа: *восторгаться* — «Восторг», *улыбаться* — «Улыбка», *грезить* — «Грезы», которая используется чаще всего как названия товаров, учреждений бытового обслуживания и пр. Она неблагоприятна для метафоры, имеет искусственный характер и обозначает не столько признак денотата, сколько, очевидно, те чувства, которые он может вызвать у потребителя. Эта метафора может быть определена как **генерализирующая**. Она стирает в лексическом значении слова границы между логическими порядками и ведет к возникновению логической полисемии. Стилистический эффект ее также невелик.

4. Наиболее стилистически значимой является **образная метафора**, которая возникает в результате метафоризации идентифицирующего имени в позиции предиката, отнесенного к другому, уже поименованному предмету или классу предметов. Метафора здесь — поиск образа, способ индивидуализации, оценки, поиск смысловых нюансов. Апеллируя к интуиции адресата, она оставляет адресату возможность ее творческой интерпретации. Образная метафора является источником синонимии. Приведем несколько примеров: Musgrave, Hopner, Pratt, Brown [...] all names now famous to Interpol, but then unknown. *They were all fledglings* (L. Durrell). His mates at the factory said Christie was only *elevance-ha'penny in the shilling* and had been ever since the war (S. Barstow).

В зависимости от структуры различаются простые и развернутые метафоры. Простая метафора, как в примерах, приведенных **ВЫШЕ**, строится на актуализации одного или нескольких признаков, которые являются общими для метафоризируемого и метафоризирующего компонентов. Однако в художественной речи, и особенно в поэзии, нередко встречаются случаи, когда автор с целью развития образа актуализирует и другие признаки, развивающие первые. Например: «И вот теперь разнежен весь мой дом / целебным поцелуем валерьяны, / и медицина мятым языком / давно мои зализывает раны» (Б. Ахмадулина). В первой строке наблюдается когнитивная метафора «дом

разнежен», которая подхватывается и развертывается метафорой второй строки, являющейся обстоятельством образа действия, которое относится к сказуемому — метафоре; целиком построены на метафорах, из которых вторая развертывает первую, и две следующие строки: «медицина зализывает раны» «мятым языком». Аналогичное явление наблюдается и в прозе: «Четыре долгих года набирая сумасшедшую скорость, поезд войны ворвался в Германию, как бы вонзаясь раскаленными колесами в каменный тупик поверженного Берлина, торчащего из горячей земли мрачными скалами обгрызанных бомбежками домов с чернеющими глазницами окон [...]» (Ю. Бондарев).

Развернутые метафоры широко употребляются и в английской прозе: I thought I heard a voice. Then I thought perhaps it was the noise of the machinery. Stresses and strains make conveyors talk. They scream curses, they grumble and complain. When they can take the load they whistle like butcher boys used to whistle when there was meat for the butcher boys to deliver (S. Chaplin), где первая метафора talk развертыва-

ется и конкретизируется последующими глаголами. Или, Yes, Mary was like a large dark moth, and you might suspect that if she lifted her wings to fly she would uncover brilliant red purple underwings in a dazzling contrast to the ashy ambiguously patterned pair which she exhibited when at rest (D. Garnett), где сравнение первого предложения переходит в метафору второго, которая развертывается в придаточном предложении.

В зависимости от особенностей семантики обычно различают два типа метафор — языковые, или стершиеся, и речевые, или оригинальные. Хотя данное различие и является общепризнанным, установить четкие границы между ними вряд ли возможно. Различие между ними не является принципиальным, ибо механизм метафорического переноса в обоих случаях является одинаковым. Однако попытки установить это разграничение продолжаются.

Так, некоторые ученые считают, что основное различие между оригинальной и стершейся метафорой состоит в том, что оригинальная метафора-стремится к полисемности, допускает множество интерпретаций, а стершиеся метафоры, как, например, «Oh, this is becoming an awful bore for you», «These girls are an awful responsibility (H. Bates), to cast a glance, to fish for compliments стремятся к однозначности, моно-семности, допускают лишь одну интерпретацию. Сходную трактовку предлагает и В. Н. Телия [103, 192—194].

Согласно этой точке зрения в основе языковой метафоры лежат объективированные ассоциативные связи, отражаемые в коннотативных признаках, несущих сведения либо об обиходно-практическом опыте данного языкового коллектива, либо о его культурно-историческом знании (ср. свинья — грязное животное, оно не привязывается к хозяину как другие домашние животные — отсюда атрибуция признака неблагодарности; море — безмерное водное пространство, поэтому безмерное количество чего-нибудь может быть названо морем). Иными словами, она создается на основе коннотаций, сопровождающих слово в его «обычном» употреблении, поэтому ее мотивировка прозрачна, легко запоминается благодаря фоновым знаниям, легко входит в синтаксические структуры.

Речевая метафора «исходит» из конкретного текста и всегда связана с ним, поскольку коннотативные признаки, служащие мотивом для переосмысления словесного значения, фокусируются лишь в рамках данного лексического набора (предложения или целевого текста) Такие коннотации отражают обычно не коллективное, а индивидуальное видение мира, поэтому они субъективны и

случайны относительно общего знания. Но речевая метафора не вполне произвольна. Способность слова отразить новое содержание заложена в его семантике: чем «естественнее» соотнобразуется мотив переосмысления со смыслом содержания слова, тем прозрачнее метафора, тем ярче ее эффект.

Интуитивно ощущаемое каждым говорящим различие между стершейся и оригинальной метафорой дает основание для своеобразного стилистического приема — «оживления» стершейся метафоры, который состоит в том, что стершаяся метафора помещается в такой контекст, где реализуется не только ее переносное, но и основное значение. Приведем в качестве примера несколько отрывков из лингвистики

ческой шутки Ф. Кривина «В мире животных»: «[...] Вдали темнели берега / *Ершился* лес на склоне [...] / И кот, *окрысая* на щенка, / Мышонка *проворонил*. / *Слонялся* черный таракан, / Сазан с лещем *судачил*, / И, как всегда, *ослил* баран, / Что конь весь день *ишачил*».

Необходимо рассмотреть еще один вопрос — как метафора соотносится с другими тропами, которые образуются в предикатной структуре.

Рассмотрим следующие тропы:

метаморфоза — полное отождествление разных по своей сущности объектов, как, например: *обернется кровать тарантасом*; Я сегодня не поэт Багрицкий, / Я — *матрос на греческом дубке* [...] / Свежий ветер закипает брагой, / Сердце ударяет о ребро [...] / *Обернется парусом бумага*, / Укрепитесь мачтою перо (Э. Багрицкий); *What had been boredom now became a balm* (Н. Bates);

сравнение — частичное уподобление двух объектов, как, например: *кровать, как тарантас*; The sand on the seaside of the dunes glittered like fine white sugar in the sun (Н. Bates);

сравнение-метафора — сравнение, основанное на метафорическом переносе, как, например: *тарантас кровати*; the empty shell of the Embassy; He looked like the hard core of Something; I cried in the voice of a lion (L Durrell), The discussion of Mr. Palgrave's virtues ended in another wall of silence; Out at sea a group of sardine boats, [...] all with sails of burning orange, were drifting westwards, (...) every sail a tongue of flame on the vast expanse of white-washed water (Н. Bates).

Сравнение и метафора различаются не только структурно, но и семантически. Сравнение семантически является более определенным: во-первых, оно указывает на признак сходства, метафора этот признак только имплицитно, и, во-вторых, сравнение указывает на переходящий признак, даже на случайный (*вчера я поступил как дурак*), а метафора — на постоянный. Сравнение и метаморфоза различаются тем, что сравнение лишь выделяет общий признак двух объектов, а метаморфоза полностью отождествляет эти объекты. И наконец, и метафора, и метаморфоза направлены на отождествление двух объектов, но метафоризированное существительное утрачивает предметную соотнесенность, а метаморфоза ее сохраняет.

Во всех случаях метафора рано или поздно умирает. Чем теснее связана метафора с задачами номинации, тем она менее устойчива. Поэтому наименее устойчивы номинативная и генерализирующая метафоры, более устойчива когнитивная и самая устойчивая — образная метафора. В целом же метафора не имеет какой-либо строго определенной функции. Сама ее сущность не отвечает коммуникативному назначению основных элементов предложения — его субъекта и предиката. Для осуществления идентифицирующей функции она слишком субъективна, для предикативной — слишком туманна, она не упрощает, а усложняет понимание. Поэтому ее естественная сфера употребления — поэтическая речь, ее основная функция не коммуникативная, а эстетическая, ее назначение не сообщать информацию, а вызывать представления.

Т

Антономазия (*англ. antonomasia*) — разно- антономазия

видность метафорического переноса значения, или переименование.

Различают два вида антономазии: использование имени собственного в значении нарицательного существительного (Othello, Don Juan, Romeo, Hamlet, княгиня Мария Алексеевна, Молчалин, Хлестаков, Манилов, Ноздрев, Собакевич и т. д.) и использование нарицательных существительных или их частей в функции имени собственного. И в том, и в другом случае вторичная номинация основывается на сходстве — реальном или мнимом — двух объектов. Первый

вид антономазии характерен в основном для разговорной речи как своеобразный штамп, применяемый для характеристики лица (типа *He is a real Romeo*, *He* будь Дон Кихотом! Ну и Собакевич же ты!), стилистический эффект ее невелик, поскольку в таких случаях антономазия выступает как стершаяся метафора. Однако в художественной речи возможно «оживление» антономазии. Так, в рассказе Л. Даррелла «Пустяковое поручение в Париже» герой рассказа, он же и рассказчик — английский чиновник Антробус — вынужден силою обстоятельств бродить по Парижу в компании подвыпившего студента О'Тула со скелетом его тетушки Мириам, одетым в зеленый пластиковый плащ. Естественно, что прохожие заинтересовались этим зрелищем: *Some thought we were advertising orthopaedic devices. Others that we were Burke and Hare, grave-robbers on a spree.* Юмористический эффект здесь обусловлен тем, что слово *burke* — «убийца-душитель» происходит от имени собственного *Burke*, но в данном контексте оно воспринимается в значении имени собственного наряду с именем сообщника Берка — Хейра. Юмористический эффект усугубляется тем, что Берк был казнен в 1829 году, действие же рассказа происходит, очевидно, в тридцатые годы нашего века.

Отметим, что, так же как и в случае с образной метафорой, антономазия этого типа легко реализуется в структуре предиката; употребление же ее в позиции подлежащего или дополнения требует обязательного наличия актуализатора перед именем собственным. Так, сравните, *Отелло ссорится с женой* и *этот Отелло опять ссорится с женой*, где в первом случае реализуется прямое значение имени собственного, а во втором, благодаря наличию указательного местоимения «этот», — переносное.

Как мы уже отмечали, основная функция антономазии данного типа — характерологическая: «*Shut up, Reg,*» he said, «*Damn your Rawston and all the other bloody little satanic nihilist heroes wreaking their puking little vengeances on Society. What better are they than a lot of damned Don Juans or Rastignacs or Sorels or the rest of the romantic rubbish?*» (A. Wilson).

Второй вид антономазии характерен в основном для художественной речи. В художественном произведении, где все компоненты образуют определенную систему, имя героя или героев также является стилистически значимым, ибо оно является одним из компонентов данной системы.

Имя собственное приобретало стилистическую значимость в истории литературы различными способами. В литературе классицизм широко использовались так называемые «говорящие имена», которые прямо и недвусмысленно характеризовали персонажей или указывали на их морально-этические качества (например, Шеридан: *Backbite, Snake, Captain Boastall, Miss Careless*; Байрон: *Showman, Rackrhythme, O'Tabby, Duke of Dash*; Крылов: *Правдин, Честон, Храбрый, Бесстыда, Скотонрав, Плутана* и др.), психологические особенности (Крылов: *Безмозгов, Пустолоб, Вспышкин*), профессию (Фонвизин! *Цифиркин*), поведение, внешний облик и пр. В литературе критического реализма «говорящие имена» употребляются реже (Диккенс: *Lady Deadlock, Barnacles, Jingle*; Теккерея: *Lord Longears, Fitz-Heehaw, De Bray*; Ш. Бронте: *Lusy Snow* — первоначально она планировала назвать ее *Lusy Frost*; Мередит: *Sir Pattern*), но имена собственные героев литературного произведения продолжают выполнять характерологическую функцию путем создания сложных и многообразных ассоциаций.

Так, герои романа Диккенса «Записки Пиквикского клуба» характеризуются своими именами лишь косвенно, ассоциативно: один из них — мечтательный, всецело преданный поэзии носит имя *Snodgrass* (*бум.* «гладенский, аккуратный газон»), что может косвенно характеризовать его поэзию, т. е. его имя построено на

ассоциации по сходству; второй — не в меру впечатлительный, обладающий влюбчивым сердцем, носит имя Turman (tur — кастрированный баран), т. е. его имя построено на ассоциации по контрасту; третий — трусливый и неловкий охотник и спортсмен носит имя Winkle (*букв.* «морская улитка»), где одновременно реализуются две ассоциации: по сходству — трусливый и неловкий как морская улитка и по контрасту — охотник и спортсмен — морская улитка. На ассоциации по сходству построены имена и других персонажей Диккенса — Murdstone (от murder и stone), Теккерея — Becky Sharp, Lord Staine, поэта-декадента Desert у Голсуорси.

Следует отметить, что и в современной литературе, особенно юмористической и сатирической, используются или «говорящие» имена, или имена, внутренняя структура которых раскрывается достаточно легко. Они служат для косвенной характеристики персонажей. В уже упоминавшемся нами рассказе Л. Даррелла почти все имена собственные построены на определенных ассоциациях, иногда на очень близких, иногда на весьма отдаленных. Имя главного героя и рассказчика построено на сочетании поэтизма *antre* «пещера» и разговорного слова *bus* «автобус»; имя его коллеги Polk-Mawbray составлено из нарицательных существительных *polka* — *полька* или *женский вязаный жилет*, *maw* — *утроба* или *пасть* и *bray* — *крик осла*; имена английских дипломатов также построены на весьма прозрачных ассоциациях: Pratt от «prat», Hoppner от «hopper» — *играющий в прятки*, Musgrave от *must* и *grave* — *могила*, Glamis Tadpole от «glam» — *хвататься за что-либо*, «tad» — *ребенок* и «pole» — *талка*.

Данный прием широко используется и в советской литературе, достаточно вспомнить имена героев И. Ильфа и Е. Петрова: Балаганов, Паниковский, Козлевич, Скумбриевич, священник Востриков, инженер Талмудовский, ответственная квартиросъемщица Люция Францевна Пферд и др.

Однако употребление антономазии используется не только для достижения юмористических целей. Использование имен собственных для характеристики персонажей может преследовать и другие, более весомые цели. Вот отрывок из рассказа И. Зверева «Все лететь в космос»: «В сорок шестом году, когда он, Савелий, ухаживал за Марксиной, он мечтал чем-нибудь удивить ее. Вот, скажем, подойти к турнику и вдруг покрутить «солнце» не хуже чемпиона округа [...]. Многие находили Марксину интересной, но он знал, что на самом деле она красавица». В этом случае имена собственные не только называют какие-то два субъекта, но и обозначают, характеризуют их. Это «говорящая» оппозиция старого, традиционно-крестьянского имени и имени-неологизма, дани революционной эпохи. Эти имена как бы подсказывают — герои росли в разном окружении.

Персонификация (*англ.* personification) — раз-персонификация новидность метафоры, заключающаяся в том, что абстрактным понятиям (типа *ложь*, *грех*, *чревоугодие*, *добродетель*, *любовь* и пр.) приписываются свойства и признаки живых существ. Персонификация широко использовалась в литературе Средневековья и Возрождения («Видение о Петре-пахаре» В. Ленгленда).

Персонификация является выразительным средством, характерным для художественной речи, но, будучи разновидностью метафоры, она свойственна в разной степени всем типам и стилям речи. Персонификация может реализоваться только в определенном контексте, хотя бы минимальном.

Аллегория (*англ.* allegory) является разновидностью метафоры. В отличие от обычной метафоры аллегория используется только в художественной речи, а в отличие от персонификации аллегория реализуется только в целом тексте. Разумеется, эти тексты могут быть различной величины и объема. Самым коротким текстом такого рода являются пословицы, в которых в

образной форме выражена та или иная идея, чаще всего морально-этического характера.

Более крупным текстом такого рода является басня (например, басни И. А. Крылова «Слон и Моська», «Осел и Соловей», «Мартышка и очки» и др. Басня как жанр в английской литературе практически отсутствует. Аллегорическими могут быть и произведения «большой формы».

Многие произведения средневековой литературы насквозь аллегоричны— «Поэма морали», «Сова и соловей», поэма В. Ленгланда «Видение о Петре-пахаре», поэма Дж. Чосера «Птичий парламент» и др. Аллегория в той или иной степени сохранилась и в последующие века. В XVII веке появляются аллегорические романы Т. Беньяна «Путь паломника», «Жизнь и смерть мистера Бедмена», аллегорично и произведение Дж. Свифта «Сказка о бочке», элементы аллегории прослеживаются и в его «Путешествиях Гулливера».

Аллегория как средство усиления поэтической выразительности в значительно трансформированном виде существует и в современной литературе. Некоторые исследователи рассматривают как аллегорические сюжеты романы Э. Хемингуэя «Старик и море», У. Голдинга «Повелитель мух». Нередки случаи, когда художественное произведе

ние строится в двух повествовательных планах — реалистическом и фантастическом,— причем один из них можно истолковывать как аллегорическое изображение другого (М. Булгаков «Мастер и Маргарита», В. Орлов «Альтист Данилов», Т. Капоте «Кентавр»).

ИРОНИЯ

Вопрос о статусе иронии, ее лингвистической природе, механике образования является одним из наиболее сложных и неразработанных, хотя первое определение дал еще Аристотель («это такой вид смешного, когда мы говорим иначе, чем чувствуем»). Это объясняется тем, что ирония, в отличие от метафоры и метонимии, рассматривается не только как определенное средство или прием, но и как один из компонентов эстетической категории комического — именно так ее определяет Аристотель. Нам представляется, что такое противопоставление неправомерно. Так же как метафора может реализоваться в более крупных речевых отрезках — в словосочетании (*the wall of silence, a tongue of flame*), в предложении (пословицы), в фрагментах текста (персонификация), в целом тексте (аллегория), т. е. постепенно утрачивать свой чисто лингвистический характер и приобретать общесемиотическую значимость, так и ирония может реализоваться в речевых произведениях все большего объема, превращаясь из выразительного средства языка в более обширную общесемиотическую и эстетическую категорию.

Некоторые лингвисты рассматривают иронию в узком и широком смысле. По их мнению, ирония — это, во-первых, в более узком смысле, употребление слова, обычно выражающего положительную оценку для выражения оценки отрицательной. Вступая в противоречие с ситуацией, реальным фактом, контекстом, слово как бы приобретает значение, противоположное обычному его значению [...]. Во-вторых, в более широком смысле слова, ироническим называется такое построение речи, при котором все высказывание в целом, как будто свидетельствующее о положительном или нейтральном отношении говорящего к данному явлению, по существу выражает более или менее отрицательную его оценку [76, 219].

Рассмотрим относительно простой пример: *A sacrifice post! They plonked you out there in the mud, you and a couple of N. C. O.'s and some men — and your job was to get killed if the enemy attacked. You weren't allowed to retreat; you knew that nobody would be allowed to succour or reinforce you; [...] A very pleasant prospect. A most jolly look out* (R. Aldington). Здесь в форме несобственно-прямой речи описывается некая реальная ситуация, которая представляется не только опасной, но и почти безнадежной для персонажа. В последних двух предложениях дана эксплицированная оценка ситуации — по форме оценка ситуации положительна, но значение ее прямо противоположно. Ироническое значение в данном случае обусловлено разительным несоответствием ситуации и ее оценки, которое усиливается тем, что в первом из двух заключительных предложений оценка дана в форме книжно-разговорной речи, а во втором — в форме фамильярно-разговорной речи, хотя синтаксические структуры абсолютно идентичны.

В отличие от метафоры и метонимии ирония не имеет ни какой либо определенной синтаксической структуры, ни специфического значения лексических единиц, но, являясь средством оценки, она несомненно тяготеет к предикатной структуре и реализуется в словах, которые содержат или могут содержать оценочное значение. Ироническое значение — это значение элемента языка любого уровня, прямой смысл которого или стилистическая окрашенность не соответствуют природе денотата, причем ирония только тогда является таковой, если в контексте имеются какие-то формальные показатели, указывающие на противоположный смысл высказывания. В устной разговорной речи в качестве

таких маркеров выступает прежде всего интонация и различные паралингвистические средства — мимика, выражение лица, жесты. Сложнее обстоит дело в письменной речи.

Языковыми выразительными средствами иронии могут служить слова, словосочетания и отдельные высказывания, которые в силу их узуального употребления приобрели устойчивое коннотативное значение ироничности и, сохраняют его даже вне контекста. Обычно они характеризуются и некоторыми структурными особенностями, которые выражаются в значимом отклонении от сложившихся словообразовательных моделей и дистрибутивных характеристик словосочетаний. Так, в русском языке устойчивое значение ироничности имеют слова «умник» (в отличие от «умница»), «белоручка», «божок», «богадельня», «великодушничать», «вальжанный», «великовозрастный», «краснобай», «чистоплюй», где отдельные компоненты слова «ум», «великий», «красный» (в значении «красивый» ср. «красна девица»), «чистый», «белый» (в значении «чистый»), «бог» несут в себе сему положительной оценки, но все слово целиком выражает оценку отрицательную. Аналогично в английском языке: *orate, oratorize* «ораторствовать», *speechify* «разглагольствовать», *speechification* «речь, речуга», *speechifier* «краснобай», *speech-maker* «оратор, оратель». К данной группе относятся и некоторые устойчивые словосочетания в русском языке: «хорошенькое дело» или «дельце» (но «хорошее дело»), «и швец, и жнец, и на дуде игрец», «хорош гусь», «хорош друг» (но «хороший друг», где значение ироничности может возникать только в контексте); в английском языке: *too clever by half, a young hopeful, to see far into milestones, the battle of books, head cook and bottle washer, mutual admiration society, to be left to the tender mercy of somebody, excuse me for living*. Таким образом, в этих случаях сема ироничности внутренне присуща данным словам и устойчивым словосочетаниям, они входят в семантико-стилистические оппозиции со словами и словосочетаниями нейтрального стилистического тона, являясь маркированными членами данных оппозиций, т. е. могут быть определены как языковые выразительные средства иронии.

Однако гораздо чаще ироническое значение слова или словосочетания не является внутренне присущим данным единицам, а возникает в речи благодаря синтагматическим отношениям между значениями различных речевых единиц.

Ироническое значение может реализоваться в контексте слова, или в микроконтексте, в контексте фрагмента текста, или макроконтексте, и контексте целого произведения, или мегаконтексте.

Механизм образования иронического значения в слове или словосочетании в макроконтексте состоит в том, что данные единицы, содержащие сему положительной оценки, типа *a beauty, a fine lady, a perfect gentleman, sapient^ jolly, blessed, healthy, nice, pleasant* или, не содержащие оценочной семы, типа *edification, to edit, reception, to manage, pensionary* в определенном контексте приобретают значение отрицательной оценки, например: *This naturally led to some pleasant chat about sciatica, fevers, chills, lung diseases [...] and bronchitis (J. Jerome); A month later Mrs. Winterbourne married the sheik — alas! no sheik now — at a London registry office, whence they departed to Australia to live a clean sportin' life. Peace be with them both — they were were too clean and sportin' for a corrupt and unclean Europe (R. Aldington); Mrs. Hushabye: On student's day, paid sixpence to stumble about through a crowd of easels, when he might have come in next day for nothing and found the floor clear. Quite by accident! (B. Shaw).*

Ироническое значение речевой единицы может быть обусловлено мегаконтекстом, т. е. семантикой всего произведения или его части. Так, глава XL романа Э. Хемингуэя «Прощай, оружие» начинается словами: *We had a fine life. We lived through the months of January and February and the winter was very fine and we*

were very happy (E. Hemingway), однако из дальнейшего повествования следует, что настоящего счастья его герои не знали. Следующий пример иллюстрирует осмысление иронии словосочетания в контексте всего произведения: The happy pair were seated not opposite each other but rectangularly, at the handsome rosewood table [...] and so far had not spoken a word (J. Galsworthy). Только знакомство с содержанием всего произведения дает возможность осознать ироничность этого выражения применительно к Сомсу и Ирэн. Особенно часты случаи, когда автор дает ироничное название всему произведению, причем ирония в таких случаях осознается только после ознакомления с содержанием всего произведения. Примеров можно привести множество: O. Wilde «An Ideal Husband», «A Devoted Friend», G. Greene «The Quiet American», J. Galsworthy «The Forsyte Saga», K. Amis «Lucky Jim», B. Shaw «Plays Pleasant», A. Christie «The Nemean Lion», J. Collier «Back for Christmas», L. Durrell «The Little Affair In Paris», D. Garnett «Letting Down the Side», F. King «Making It All Right» и др.

Возможны случаи, когда все произведение является глубоко ироничным, т. е. представляет собой развернутую иронию. Существует много разновидностей данного приема. Прежде всего автор может передать повествование действующему лицу или вымышленному автору, тем самым разоблачая и осуждая их взгляды как бы «изнутри» («Письма темных людей» Крота Рубеана, Германа Буша и Ульриха фон Гуттена, «Заир» Вольтера, «Персидские письма» Монтескье, «Письмо ученому соседу» А. Чехова, многие рассказы М. Зощенко, «Скромное предложение» Дж. Свифта и др.). Автор может выступать от своего имени, иронично восхваляя то, что, по его мнению, подлежит осуждению («Похвала глупости» Эразма Роттердамского, многие памфлеты Дж. Свифта). Особый интерес в этом плане представляет собой пародия, которую можно рассматривать как явление, противоположное аллегории. Если аллегория, будучи развернутой метафорой, строится на уподоблении смыслов, то ирония строится на разуподоблении формы и содержания. Используя какую-либо устоявшуюся форму или жанр или особенности диалекта того или иного автора, пародист наполняет ее новым содержанием, несоответствие формы и содержания создают иронический, юмористический или сатирический эффект.

Итак, фигуры замещения представляют собой совокупность выразительных средств языка, которые создаются элементами различных языковых уровней. Особенности данных выразительных средств определяются характером изменения денотативной отнесенности языкового знака или, иными словами, характером вторичной номинации. Основные фигуры замещения — гипербола, метонимия, метафора и ирония — представляют собой нечисто языковое, а общесемиотическое явление: они могут реализоваться не только в лингвистических объектах различной степени сложности, но и в любых иных знаковых системах, в том числе и в различных видах искусства.

Раздел П. ФИГУРЫ СОВМЕЩЕНИЯ

Фигуры совмещения — совокупность стилистических приемов, или стилистически значимых способов сочетания в синтагматической последовательности лексических единиц одного уровня, в том числе и выразительных средств, в пределах единицы другого, более высокого, уровня. Как явствует из определения, реализация фигур совмещения возможна лишь в определенном контексте, она связана с развертыванием речи во времени и пространстве. Чаще всего данные фигуры образуются в речи в результате семантического взаимодействия слов, словосочетаний, реже — абзацев, хотя теоретически можно

предположить, что данные отношения возможны и между более крупными фрагментами текста.

Отношения между лексическими единицами отличаются многоплановостью и разнообразием. Тем не менее, возможно выделить три основных типа соотношений данных значений:

1) соотношение семантически тождественных (синонимичных) лексических единиц. Эти единицы, относящиеся к одному и тому же референту, мыслятся субъективно как равнозначные, или синонимичные. Отправитель сообщения сочетает в тексте или высказывании несколько семантически тождественных единиц, в результате чего образуются **фигуры тождества**;

2) соотношение семантически противоположных (антонимичных) лексических единиц. Отправитель сообщения сочетает в высказывании или тексте две семантически противоположные (антонимичные) единицы, которые мыслятся как контрастные, в результате чего образуются **фигуры противоположности**;

3) соотношение семантически различающихся между собой лексических единиц. Отправитель сочетает в высказывании или тексте лексические единицы, обозначающие разные не тождественные понятия, в результате чего образуются **фигуры неравенства**.

Совокупность фигур совмещения представлена на следующей схеме:



§ 1. Фигуры тождества

Отношения тождества реализуются в контексте на основе идентификации сходных, или синонимичных, единиц, относящихся к одному предмету, явлению, действию. Речь идет, таким образом, об использовании семантически тождественных единиц (или таких единиц, которые отождествляются) для обозначения одного и того же референта в пределах данного контекста. К этой группе относятся сравнение, использование синонимов-заместителей и использование синонимов-уточнителей. Рассмотрим каждый из этих стилистических приемов отдельно.

Сравнение [англ. simile от лат. similis — по-сравнение добное) — стилистический прием, состоящий в частичном уподоблении двух объектов действительности (или их свойств), относящихся к разным классам. Сравнимые предметы не идентичны полностью, они только чем-то напоминают друг друга. Констатация их частичного тождества дает новое восприятие предмета.

Сравнение — это структура, состоящая из двух компонентов: субъекта сравнения и объекта сравнения, объединенных формальными показателями мыслительной операции уподобления, такими как as, as ... as, like, as though, as if, such as и др.: *His flesh was like a blister you could prick with a needle* (G. Greene).

Если нет формального индикатора сравнения, но отношения обеих частей структуры являются отношениями сходства и подобия, то в таких сравнениях лексическое значение глаголов подчеркивает тип семантических отношений между элементами высказывания: to resemble, to remind, to seem и др.: *He reminded Julia of*

an old dog lying in the sun and gently beating his tail on the ground as he looked at a pair of puppies gambolling about him (S. Maugham).

Следует отличать образные стилистические сравнения (simile) от логических (comparison), которые оперируют понятиями, принадлежащими к одному классу, с целью установления степени их сходства или различия. При логическом сравнении принимаются во внимание все свойства двух объектов, но выделяется одно, которое сравнивается: He was a big man, *as big as Simon*, but with sandy hair and blue eyes (D. Garnett).

Образное сравнение обычно исключает все свойства объектов, кроме одного, которое является общим для них: «[...] учебный процесс она воспринимала как некий ритуальный танец, никакого отношения к научным занятиям не имеющий» (Т. Грекова); I could see *the roof as pink as a slice of salt ham* from the top of my garden (V. Pritchett).

Многие сравнения вследствие их широкого употребления превратились в устойчивые сочетания: *мокрый как мышь, упрямый как козел, глупый как пробка, голодный как волк, as bright as a button, drunk as a lord, fit as a fiddle* и др., на основе которых образовались фразеологические единицы, а также пословицы и поговорки: *as like as two peas, as old as the hills*. Кроме того, в английском языке существует целый ряд клишированных сравнений, которые подчеркивают тождество различных качеств или действий человека или животного, являющегося носителем данного качества: *sly as a fox, busy as a bee, playful as a kitten, to swim like a duck, to work like a horse*.

Интересно отметить национальную специфику таких клишированных сравнений. Так, в русском и английском языках наряду с большим количеством семантически сходных структур существуют и структуры, которые существенно различаются объектами сравнения! *старый как мир — as old as the hills, холодный как лед — as cool as a cucumber, пьян как сапожник — drunk as a lord, быстрый как молния — as quick as a monkey* и др.

Возникнув в устной речи и получив широкое распространение, такие сравнения утратили образность и экспрессивность, хотя они по-прежнему широко употребляются в обиходной речи и в художественной прозе: He left her and she looked about. «Poor lamb, he must be *as poor as a church mouse*». (S. Maugham), She had never seen him in evening clothes before. *He shone like a new pin* (S. Maugham).

Структура сравнения отличается большим разнообразием. В работах, посвященных образным сравнениям, выделяется несколько типов сравнения, которые отличаются друг от друга как синтаксической структурой левой части, так и синтаксико-смысловыми отношениями между обеими частями:

1) сравнение, в котором эксплицитно выражен субъект и объект сравнения, причем последний выступает в качестве предикативного члена. Функция сравнения этого типа — выразить путем сопоставления двух предметов комплекс признаков предмета, являющегося темой сравнения: *Unhappiness was like a hungry animal waiting beside the track for any victim* (G. Greene). He was a tall, thin man, with a face rather like Mark Twain's, *black eyebrows which bristled and shot up, a bitten drooping grey moustache, and fuzzy grey hair, but his eyes were like owl's eyes, piercing, melancholy, dark brown* [...] (J. Galsworthy);

2) сравнение, выраженное сочетанием А + субстантивная группа, которую можно рассматривать как редуцированное придаточное предложение с опущенным сказуемым:

«Who the devil is Avice Crichton?»

«Oh, she's young actress I know. *She's as pretty as a picture*». (S. Maugham);

3) сравнение, правая часть которого во всех случаях определяет глагол или глагольную группу левой части с таким же действием, совершаемым иным

субъектом либо тем же субъектом, но в иных воображаемых обстоятельствах: *The singing woman shut down — like a wireless set, the last sound was a wail and a vibration.* (G. Greene);

4) сравнение, в котором правая часть определяет обстоятельство образа действия при глаголе левой части: *Father Thomas watched him*

tensely, sitting both upright, like a cobra watching a mongoose (G. Greene). [...] the buses moved slowly along Oxford street like gigantic beetles. (G. Greene);

5) сравнения, в которых сравниваются ситуации. Они обычно выражаются двумя или несколькими предложениями: I was not surprised, but I was thrilled, when the door behind him slowly opened. It was like seeing the film of the book (M. Spark).

Уподобляя разноплановые понятия, не связанные между собой в действительности, писатели создают чрезвычайно яркие, образные сравнения благодаря неожиданности сопоставления: *Confucius's beard hung meagerly down like a waterfall in the dry season* (G. Greene), *A big wardrobe stood open and two white suits hung there like the last teeth in an old mouth* (G. Greene).

Сравнения могут основываться на метафоре, когда сопоставляемые понятия полностью тождественны, и на метонимии, когда при сопоставлении понятий сравниваются только их отдельные черты. В свою очередь, и метафора, и метонимия содержат скрытое сравнение (см. примеры на с. 166—168).

УПОТРЕБЛЕНИЕ **Синонимы-заместители** — это слова, употребляющиеся для наименования уже упомянутого предмета, явления, действия и дополняющие характеристику данного предмета в каком-либо новом аспекте.

Содержание текста выражается в линейной последовательности высказываний. Развитие повествования или описания идет по линии уточнения, дополнения, противопоставления или сообщения новых признаков. При первичном упоминании предмета говорящий выбирает наименование из совокупности определенных языковых средств. При повторной номинации заданность денотата позволяет ему без искажения содержания высказывания изменить его наименование. Кроме грамматикализованной формы повторной номинации — местоименных элементов, в языке в стилистических целях используются и другие средства варьирования наименования. К таким средствам **ОТНОСЯТСЯ!** синонимы, гиперонимы (т. е. широкие обозначения), метонимические и оценочные обозначения, различного рода перифразы [401].

Целью употребления вариативных наименований является стремление избежать монотонности повтора, достичь большей яркости, выразительности, образности высказывания! There, on the table, lay a number of *parcels*. [...] In a flush he realized that they were *presents* from his patients. Some of the *gifts* were not wrapped at all (A. Cronin). But he had no words to express *his feelings* and to relieve them would utter an obscene jest; it was as though *his emotion* was so violent that he needed vulgarity to break the tension. Mackintosh observed *this sentiment* with an icy disdain (S. Maugham).

Стилистическим различиям в приведенных примерах сопутствуют и смысловые различия.

Для синонимов-заместителей характерно контекстуальное сближение слов в эмоционально-оценочном плане. Поэтому слова можно рассматривать как синонимы только в определенном контексте, в определенной ситуации!

Then, with his watch still in his hand, he went up to *the policeman*, and asked him if he knew what time it was.

«What's the time?» said *the man*, eyeing George up and down with evident suspicion, «why, if you listen you will hear it strike.»

George listened, and a neighbouring clock immediately obliged.

«But it's only gone three!» said George in an injured tone, when it had finished.

«Well, and how many did you want it to go?» replied *the constable*.

«Why, nine,» said George, showing his watch.

«Do you know where you live?» said *the guardian of public order* severely.

George thought, and gave the address (J. Jerome).

В публицистике экспрессивное выражение является одной из ее основных черт, поэтому стремление разнообразить речь, избегая монотонных повторений, естественно приводит к использованию всевозможных ресурсов синонимии и адекватных наименований: *Anti-fascists were able to move round a police cordon and started a meeting on some waste ground. Police seized dustbin lids, drew their batons and went in belaying the demonstrators. Many participants suffered broken heads and severe bruises (Morning Star).*

Кроме того, в качестве синонимов к общеупотребительным словам и терминам изобретаются контекстуальные синонимы, разнообразные перифразы: *The press barons have thrown the gauntlet down to the entire workforce in Fleet Street, journalists and print workers alike. What the bosses are after is to browbeat the workers into accepting the new technology at the expense of their jobs and living standards. If the Times management gets away with it there will be unemployment in the Fleet for the first time in many a long year (Morning Star).*

УПОТРЕБЛЕНИЕ Сущность данного стилистического приема за- синонимов-ключается в употреблении двух и более синони- уточнителей мов (обычно в контактном положении) для выражения одного и того же либо сходного значения. Синонимы-уточнители используются с целью наиболее полно охарактеризовать предмет, так как каждый синоним выражает какой-то дополнительный оттенок значения.

Как мы уже отмечали, понятие «синоним» трактуется в лингвистике двояко: под синонимами подразумевают слова с близкими, но различными значениями или слова с тождественными значениями. Для стилистики и языковой практики актуально расширенное, т. е. первое, понимание синонимии.

Возможны два случая употребления синонимов-уточнителей: употребление парных синонимов и так называемые синонимические вариации. Во втором случае происходит «нанизывание» сходных наименований с целью усиления выразительного эффекта: говорящий для достижения максимального прагматического эффекта отбирает языковые средства, которые представляются ему наиболее экспрессивными.

Парные синонимы, как правило, не различаются своей стилистической окраской: *Finally I wrote my grandmother about it. Her answer came quick and sharp (M. Twain). [...] the intent of which perjury being to rob a poor native widow and her helpless family of a meager plantain-patch, their only stay and support in their bereavement and desolation (M. Twain).*

В данных примерах объединение слов в одном синтагматическом ряду уточняет содержание высказывания, способствует выявлению дополнительной информации. Иногда в пределах одного предложения выстраивается целый ряд синонимов: «*And I had hard work corkscrewing them out of old Atkinson, I can tell you. And I drew them*», *I continued, «to meet a want — a hiatus — a demand — a need — an exigency — a requirement of exactly five dollars» (O. Henry). Oh, what do you say now, of Stephen Blackpool, with a slight stoop in his shoulders and above five foot seven in height, as set forth in this degrading and disgusting document, this blighting bill, this pernicious placard, this abominable advertisement (Ch. Dickens).*

Синонимы с очень близкими по смыслу значениями различаются стилистической окраской и смысловыми оттенками. Объединение синонимов и семантически близких слов в одном синтагматическом ряду уточняет основное содержание высказывания и усиливает его эмоциональность.

Использование синонимов-уточнителей в различных функциональных стилях неодинаково. Так, в публицистике и в художественной речи синонимия используется весьма широко, и ее функциональная нагрузка довольно значительна, поскольку здесь она употребляется для нюансировки смысла. В устном типе речи

синонимия используется значительно реже, ее назначение — эмоциональное выражение речи говорящего. В научной прозе и в официально-деловой речи возможности образования и использования синонимии ограничены.

Таким образом, к фигурам тождества относятся сравнение, основанное на частичном уподоблении двух объектов действительности, относящихся к разным классам, и употребление слов-синонимов, которые, имея близкие или даже тождественные значения, различаются стилистической окраской или сферой употребления.

§ 2. Фигуры противоположности

Стилистические приемы фигур противоположности характеризуются совмещением в рамках определенного контекста двух или более слов* словосочетаний и высказываний, значения которых противоположны по смыслу. Значения этих речевых единиц являются либо объективно контрастными, либо воспринимаются как таковые участниками коммуникативного акта. К стилистическим фигурам противоположности относятся антитеза и оксюморон.

Антитеза (*англ. antithesis*) — стилистический АНТИТЕЗА

прием, состоящий в соположении в синтагмати

ческой цепочке контрастных, противопоставленных понятий, образов, значений, выраженных различными речевыми единицами.

В синтаксических оборотах могут противопоставляться:

1) диаметрально противоположные признаки, которыми обладает один и тот же референт: / *had walked into that reading-room a happy, healthy man, I crawled out a decrepit wreck* (J. Jerome);

2) два или более референта, которые обладают контрастными признаками: «Our master!» cried the wearer bitterly. «He is a man like myself. Indeed, there is but this difference between us — that *he wears fine clothes while I go in rags, and that while I am weak from hunger he suffers not a little from overeating*» (O. Wilde);

3) референты, обладающие не только контрастными признаками, но и другими различными признаками. Речевая ситуация может раскрыть сравнительно отдаленную степень противоположности сопоставляемых признаков: *New England had a native literature more respectable under the circumstances, while Virginia had none; numerous industries, while Virginia was all agricultural, with but a single crop; a homogeneous society and democratic spirit, while her rival was an aristocracy* (F. Parkman).

Отдаленность сопоставляемых признаков обусловлена тем, что значение одного из элементов контрастного противопоставления представлено в форме образного перифраза, в результате чего связь между членами противопоставления ослабляется. При этом возрастает роль речевой ситуации. Антитезное противопоставление осуществляется не только с помощью антонимов. Иногда оно имеет ситуативный характер, когда противопоставляются далекие по смыслу понятия: *a homogeneous society and democratic spirit—an aristocracy*.

Синтаксические конструкции, в которых реализуется антитеза, весьма разнообразны: от простого распространенного предложения до сложного синтаксического целого, абзаца. Чаще всего антитеза встречается в бессоюзных сложных предложениях или в сложносочиненных предложениях с противительным союзом *but*. Строится антитеза на параллельных конструкциях, компоненты которых выражены одними и теми же членами предложения и которые располагаются в одинаковом порядке: *Jack (pulling off his gloves): When one is in town one amuses oneself. When one is in the country one amuses other people* (O. Wilde).

Характерной структурной особенностью антитезы является ее сочетаемость с другими стилистическими средствами, в частности с анафорическим повтором, параллелизмом и хиазмом: Among the people the priest did not particularly want to know was a very dominant-looking lady, sensationally clad in scarlet, with a mane of yellow hair too long to be called bobbed, but too loose to be called anything else (G. Chesterton).

Как видно из приведенного примера, для антитезы характерна не только определенная синтаксическая аранжировка элементов, но и семантика языковых единиц, входящих в структурное построение.

Антитеза широко распространена во всех типах речи: в художественной, публицистической, научной и в обиходно-бытовой.

Стилистические функции антитезы разнообразны. Они включают как контрастное противопоставление референтов, так и ритмическую организацию высказывания. Благодаря ритмической организации высказывания, антитеза часто встречается в стихотворениях в сочетании с анафорой, эпифорой, аллитерацией и др. Отрывки из стихотворных произведений и даже целые поэмы могут строиться исключительно по принципу антитезы:

To a False Friend Our hands have
met, but not our hearts;
Our hands will never meet again Friends, if
we have ever been,
Friends we cannot remain:
I only know I loved you once;
I only know I loved in vain.
Our hands have met, but not our hearts;
Our hands will never meet again! (Th. Hood)

Оксюморон (*англ.* охуморон) представляет собой сочетание противоположных по значению лексических единиц, в результате которого возникает новое смысловое понятие. В отличие от антитезы смысловой контраст сочетающихся элементов характеризуется определенными структурными ограничениями: они находятся в определенных, зависимых друг от друга, отношениях (предикативных, определительных или обстоятельственных): And — *elegantly threadbare, roundabout and dapper* — the two walked side by side (J. Galsworthy).

Оксюморон раскрывает противоречивые стороны явления или двойственность состояния, настроения говорящего. Один из компонентов оксюморона выявляет объективно существующую особенность или качество референта, другой — служит для его субъективной характеристики: «I despise its very vastness and *poorest great men, the hautiest beggars, the plainest beauties, the lowest skyscrapers, the dolefullest pleasures* of any town I saw» (O. Henry).

Семантическая несовместимость, сопровождаемая низкой степенью предсказуемости, порождает не только неожиданные сочетания слов, нарушающие привычные нормы сочетаемости, но и выявляет новые свойства референта.

Структура оксюморона весьма разнообразна: сочетающиеся компоненты могут находиться в атрибутивных синтаксических отношениях (*sweet pain*), обстоятельственных (*ruined by civilization*) и др. Оксюморон всегда выражается словосочетанием, а не предложением: So much of the hero's toilet may be entrusted to our confidence. The remainder may be guessed by those whom *genteel poverty* has driven to ignoble expedient (O. Henry).

Отдельные выражения, построенные по принципу оксюморона, получив широкое распространение, могут терять выразительность, превращаясь в застывшие

разговорные клише: *ужасно милый, сухое вино, awfully nice, frightfully happy, pretty bad.*

Писатели создают оригинальные оксюморонные сочетания типа *a damned saint, an honourable villain, wolfish-ravens lamb* (W. Shakespeare), *the plainest beauty, the littlest great man* (O. Henry).

по принципу оксюморона иногда строятся заголовки произведений: «Живой труп» Л. Толстого, «Живые мощи» И. Тургенева, «Оптимистическая трагедия» В. Вишневского, «И дольше века длится день»

Ч. Айтматова, «Инквизиция в раю» А. Бесси, «Fearful Joy» Дж. Кэри.

Рассмотренные стилистические приемы отличаются значительной эмоциональностью и экспрессивностью благодаря противопоставлению противоположных признаков предметов или явлений (антитеза) или сочетанию противоположных по значению лексических единиц (оксюморон). Стилистический эффект и в том, и в другом случае возникает вследствие сопоставления контрастных понятий.

§ 3. Фигуры неравенства

Сопоставление предметов, явлений, отличающихся по ценности значимости, силе, количеству или величине, обязательно содержит в себе понятие интенсивности. Различия в интенсивности могут преднамеренно использоваться в речи, создавая тем самым определенный стилистический эффект.

К стилистическим ресурсам семасиологии относится употребление слов и выражений в одном контексте относительно одного и того же референта, отличающихся друг от друга возрастающей (или убывающей) степенью значимости содержания. Между следующими друг за другом частями высказывания возникают отношения неравенства. Со- полагаемые в контексте элементы характеризуются определенной синтаксической однотипностью, соразмерностью структуры.

К фигурам неравенства относятся:

1) фигуры, суть которых заключается в актуализации эмоциональной насыщенности высказывания (нарастание, разрядка), и

2) фигуры, основанные на смысловой двужначности слов или выражений (каламбур, зевгма).

Рассмотрим каждую из вышеперечисленных фигур отдельно.

Нарастание (климакс) {англ. gradation) — сти- нарастание листический прием, заключающийся в опреде-

f КЛИМАКС)

1

ленном соположении нескольких компонентов высказывания к одному референту в порядке нарастания экспрессивности, эмоциональной напряженности.

Экспрессивность тех или иных лексических единиц в градационном ряду тесно связана с их эмоциональной окрашенностью, со значимостью их содержания, с возможностью выразить различную степень напряженности в высказывании. Значения единиц градационного ряда всегда одноплановы, нередко они являются идеографическими синонимами.

Различают три вида нарастания [72]:

1. В первом случае нарастание возникает при соположении нескольких единиц высказывания, характеризующих один и тот же референт в одном эмоциональном направлении Их значения можно признать синонимичными: *There is the boom, then instantly the shriek and burst* (E. Hemingway). *The Light was his inheritance, his tradition, his life* (A. Cronin).

«Grand view, isn't it?» said Harris.

«Magnificent», I agreed.

«Superb», remarked George (J. Jerome).

Соположение подобных элементов в одном синтагматическом ряду или в нескольких контактных высказываниях способствует выявлению дополнительной стилистической информации: детализируется основное содержание высказывания и постепенно нарастает его эмоциональность.

2. К нарастанию этого вида относятся градационные ряды а) с одним тематическим признаком и б) в которых процесс нарастания определяется последовательным логическим расширением объема понятий:

а) I...] he used to lift *iron bars, cannon balls, heave dumb-bells* and haul himself up to the ceiling with his teeth (S. Leacock).

б) I let *a day* slip by without seeing her, *then three, a whole week* once (T. Capote); They looked at *hundreds of houses*¹, they climbed *thousands of stairs*¹, they inspected *innumerable kit chens* (S. Maugham).

3. В градационных рядах этого вида нарастание возникает в результате использования эмфатических повторов и эмфатических перечислений- We got to Waterloo at eleven, and asked where the eleven-five started from. Of course nobody knew; nobody at Waterloo ever does know where a train is going to start from, or where a train when it does start is going to, or anything about it (J. Jerome).

Стилистический прием нарастания широко используется в художественной литературе и публицистике. В авторском повествовании нарастание используется для создания эмоционально-насыщенной, образной характеристики персонажей, событий, обстоятельств, в прямой речи действующих лиц — для субъективной оценки предметов, явлений действительности. В публицистике градация — одно из основных средств эмоционального и логического воздействия на слушателя или читателя.

Нарастание может использоваться для усиления эмоционального звучания стиха:

The fountains mingle with the river And the rivers
with the ocean,
The winds of heaven mix for ever |With a sweet emotion;
(From Epipsychidion).

Выразительность нарастания повышается в сочетании с анафорой: If all the seas were one sea —

What a great sea that would be! If all the trees were one tree —

What a great tree that would be!

Разрядка (антиклимакс) (*англ. anticlimax*) — РАЗРЯДКА стилистический прием, заключающийся в та- (АНТИКЛИМАКС) ком расположении элементов высказывания, при котором каждый последующий элемент отличается убывающей степенью интенсивности. Разрядка — стилистический прием, обратный нарастанию, нисходящая градация, при которой элементы высказывания располагаются в убывающем смысловом порядке от семантически более значимых к менее значимым:

«Can't you get *a story* out of it?» he asked, huskily. «*Some sort of a story*, even if you have to take part of it?»

«*Not a line*», said I (O. Henry).

Экспрессивность разрядки усиливается благодаря тому, что она строится на использовании одного из самых ярких стилистических средств — параллельных конструкций.

Следует различать два вида разрядки. В первом⁷ случае происходит

⁷ carry on *продолжать делать что-либо, тянуть лямку* carry on *падать, мертвецина.*

постепенное снижение экспрессивности, эмоциональной напряженности высказывания вследствие расположения языковых элементов по убывающей степени эмоциональной насыщенности. Это преднамеренное снижение напряженности действия!

So Juan stood bewildered on the deck;

The wind sung, cordage strain'd, and sailors swore (G. Byron). Стихотворение П.-Б. Шелли также построено на постепенном снижении эмоционального тонуса:

The Invitation Away, away, from men and towns,

To the wild woods, and the downs —

To the silent wilderness Where the soul
need not repress Its music, lest it should
not find An echo in another's mind,

While the touch of Nature's art

Harmonizes heart to heart.

Во втором случае разрядка характеризуется резким и неожиданным снижением эмоциональной насыщенности! Lady Bracknell I was obliged to call on dear lady Harbury. I hadn't been there since her poor husband's death. I never saw a woman so altered: she looks quite twenty years younger (O. Wilde). Early to rise and early to bed makes a male healthy and wealthy and dead (J. Thurber).

В результате разрядки разрушается риторический эффект, создаваемый при нарастании посредством внезапного снижения напряженности высказывания.

Как видно из приведенных примеров, разрядка нередко используется как средство для создания иронии, парадоксов. Алогичность аранжировки семантических элементов в речевом целом может порождать комический эффект.

Каламбур (*англ. pun*) — стилистический оборот, каламбур (игра слов) основанная на комическом обыгрывании созвучных слов или словосочетаний с несовместимыми значениями. Каламбур строится на полисемии, омонимии, омографах, шуточной этимологизации слов и др. Вот как описывает технику создания каламбура народное английское стихотворение!

A pun is the lowest form of wit.

It does not tax the brain a bit;

One merely takes a word that's plain
And picks one out that sounds the same.

Perhaps some letters may be changed
Or others slightly disarranged,

This to the meaning gives a twist,

Which much delights the humorist;

A sample now may help to show
The way a good pun ought to go:

«It isn't the cough that carries you off,

It's the coffin they carry you off in».

Объединение несовместимых понятий, построенное на созвучии слов, приводит к смысловому абсурду и создает комический эффект.

Есть несколько видов каламбура:

1) игра слов, основанная на полисемии: A lank, strong, red-faced man with a Wellington beak and small, fiery eyes tempered by flaxen lashes, sat on the station platform at Los Pinos swinging his legs to and fro. At his side sat another man, fat, melancholy, and seedy, who seemed to be his friend. They had the appearance of men to whom life had appeared as a reversible coat — seamy on both sides (O. Henry);

2) на полной или частичной омонимии:

Diner: Is it customary to tip the waiter in this restaurant?

Waiter: Why — ah — yes, sir.

Diner: Then hand me a tip. I've waited three-quarters of an hour.

3) на созвучии, т. е. омофонных лексических элементах: The soldiers were not vindictive. [...] They were not crushed by defeat or elated by victory — their stubborn despair had taken them far beyond that point. They *carried on*. People sneer at the War Slang. I, myself, have heard intellectual «objectors» very witty at the expense of «*carry on*». So like *carrion* you know. All right let them sneer (R. Aldington);

4) на антонимичных словах: In ten minutes after sundown you'd have thought that there was an *undress rehearsal of a potato famine in Ireland* [...] (O. Henry).

Все виды каламбура, как видно из приведенных примеров, связаны с актуализацией внутренней формы слова.

Каламбур обычно используется для создания комического или сатирического эффекта:

The Clerk: *Are you engaged?* (His manner is strangely softened).

Augustus: What business is that of yours? However, if you take the trouble to read the society papers for this week, you will see that *I am engaged* to the Honorable Lucy Popham, youngster daughter of —

The Clerk: That aint what I mean. *Can you see a female?*

Augustus: Of course *I can see a female as easily as a male*. Do you suppose I'm blind?

The Clerk: You don't seem to follow me, somehow. There's a female downstairs: what you might call a lady. She wants to know can you see her if I let her up.

Augustus: Oh, you mean am I disengaged (B. Shaw).

Многие шутки, анекдоты построены на игре слов: A Scotch gentleman asked a friend of his to pay a visit to his house to hear his daughter sing. After she had finished singing, the proud father said to his friend:

«Well, how did you like it? What do you think of her execution?»

«Well, I'm in favour of it!»

Зевгма (англ. zeugma). Зевматическая **кон-**ЗЕВГМА

струкция представляет собой такой способ струк-

турной организации высказывания, при котором опорный компонент конструкции одновременно выступает и как элемент фразеологического словосочетания, и как элемент свободного сочетания слов. Проил.

люстрируем это явление на примерах: *Петя пил чай с сахаром, Ваня — с удовольствием, а Сева — с женой* или *If the country doesn't go to the dogs or the Radicals, we shall have you Prime Minister some day* (O. Wilde). Глагол *to go* выступает как компонент фразеологического сочетания *to go to the dogs* (*гибнуть, разоряться*) и как компонент свободного словосочетания *to go to the Radicals* (*перейти к радикалам*), т. е. полисемантический глагол *to go* реализует одновременно два значения: сначала реализуется фразеологически связанное значение глагола, а затем выявляется и его переносное значение.

На этом основании одни лингвисты относят зевгму к лексическим

выразительным средствам, другие считают, что стилистический эффект, создаваемый употреблением зевгмы, находится всецело в области семантики, однако относят это явление к синтаксису, полагая, что в основе его лежит умышленная, рассчитанная на стилистический эффект «экономия» синтаксических средств.

В зевгматической конструкции действительно сочетаются синтаксические и лексические характеристики. На фоне параллельных конструкций контрастно обнаруживается логическая несовместимость семантически разнородных компонентов. Таким образом, данная конструкция является стилистическим приемом, для которого характерно использование и синтаксических, и лексических средств.

Зевгма иногда употребляется и в языке газеты: *They run the show in their own informal way, with no worked-out program in a manner that would drive any other type of audience (except «pop») up the wall and out of the building* (Morning Star), где *to drive somebody up the wall* (дovодить до белого каления) и *to drive somebody out of the building* (выгнать из здания).

Итак, в основе рассмотренных фигур неравенства (нарастание, разрядка, каламбур, зевгма) лежит сопоставление явлений, предметов, отличающихся по значимости, силе, размеру и т. д. Эти различия в интенсивности значений, а также смысловая двусмысленность используются в речи для актуализации эмоциональной насыщенности высказывания или для создания комического эффекта.

Глава VII СТИЛИСТИКА ТЕКСТА

Лингвистика, как и любая другая наука, отражая диалектически сложный, скачкообразный путь познания действительности, проходит в своем развитии ряд этапов. Специфика каждого из них определяется комплексом языковедческих проблем, приобретающих на конкретном этапе первостепенное значение для лингвистики в целом и для отдельных ее областей, и доминирующим направлением в изучении объекта лингвистики — человеческого языка.

В последнее время на смену структурному подходу к языковым явлениям, в центре внимания которого находились вопросы внутренней организации единиц различных языковых уровней и языка в целом, пришел подход, предполагающий изучение языково-коммуникативной системы в действии, изучение самого процесса коммуникации. Такая переориентация лингвистических дисциплин на изучение функциональной стороны языка привела к «укрупнению» различных областей лингвистики, расширив их предмет и выдвинув на одно из первых мест проблематику «текста». Необходимость выхода за пределы предложения диктуется тем, что речевое общение осуществляется или в форме высказываний, репрезентирующих устный тип речи, или в форме текстов, репрезентирующих письменный тип речи (более подробно о разграничении высказывания и текста см. Главу VIII), и поэтому «именно в текстах и высказываниях различного типа и назначения, а не в изолированном предложении, реализуется языковая система в процессе коммуникации»⁸.

⁸ Наряду с термином «лингвистика текста» в советской и зарубежной литературе по

Для стилистики, изучающей прежде всего коммуникативную функцию языка, текст является одним из основных понятий. Однако ранее текст рассматривался преимущественно как своеобразный фон для анализа стилистических особенностей слов, словосочетаний, предложений, а совокупность текстов служила в первую очередь основой для выделения функциональных стилей. Новое в трактовке текста заключается в том, что текст не сводится более к понятию фона или сферы функционирования различного рода языковых единиц. Текст понимается как целостное коммуникативное образование, отличающееся ч структурно-семантическим, / композиционно-стилистическим и * функциональным единством и характеризующееся определенным набором текстовых категорий, таких как . информативность, / завершенность, линейность, интегративность^, рекуррентность (повторяемость) и др. Таким образом, хотя текст внешне представлен последовательностью линейно расположенных предложений, абзацев и других фрагментов, он является качественно новым образованием, несводимым к сумме составляющих его элементов. ^

Текст в подобной трактовке выступает самостоятельным объектом лингвистического и, в частности, лингвистического анализа. Переосмысление понятия «текст» в последние десятилетия послужило толчком для возникновения и еще не завершившегося становления комплексной области языкознания — лингвистики текста *, объектом изучения которой является текст как целостное образование, высшая коммуникативная единица письменного типа речи, а предметом в зависимости от направления исследования — грамматические, семантические, прагматические, социо- и психолингвистические, типологические особенности текста и его составляющих. Одна из основных задач лингвистики текста — это поиск и построение грамматических и других категорий текста со своими содержательными и формальными единицами.

Признание текста особым образом организованным коммуникативным целым, обладающим системой присущих ему категорий, позволяет предположить, что синтаксический уровень не является предельным в системе языка. Над ним надстраивается суперсинтаксический уровень, или уровень текста, изоморфный по своей структуре другим языковым уровням и в то же время качественно отличный от них.

Характеристика текста как лингвистического единства, включение текста в систему стилистически значимых (или обладающих потенциальной стилистической значимостью) единиц других языковых уровней делает необходимым его описание с точки зрения исходных и основных понятий стилистики.

Р а з д е л I. ТЕКСТ И НЕКОТОРЫЕ ИСХОДНЫЕ ПОНЯТИЯ СТИЛИСТИКИ

Текст, как самая крупная коммуникативная единица, имеет двойственную природу, являясь продуктом, результатом речевой деятельности и в то же время аналогом, «оттиском» самого процесса речевой деятельности в том смысле, что в тексте с большей или меньшей степенью точности, зависящей от типа текста, отражается последовательность протекания акта коммуникации. Текст, как

проблемам текста используется и ряд других терминов, а именно: «грамматика текста», «дискурс-анализ», «синтаксис связного текста», «beyond the sentence grammar» и др.

продукт речевой деятельности, как речевое произведение, представляет собой не произвольно, от случая к случаю создаваемую цепочку предложений или абзацев, а целостное единство, строящееся по определенным правилам. Последовательно разграничивая язык и речь, можно предположить, что эти правила образования текстов закреплены в системе языка и лежат в основе схем, или моделей, текстов различных типов.

Преобразование моделей текстов в конкретные речевые произведения — порождение текста — происходит в процессе речевой деятельности и составляет ее основное содержание и одну из целей *. Таким образом, исходной при рассмотрении текста с точки зрения общелингвистических понятий служит триада: модели текста (план языка) — совокупность способов порождения текста (речевая деятельность) — текст/совокупность текстов (план речи).

Существуют разные точки зрения о возможности отнесения моделей текста к единицам плана языка ⁹. Это объясняется сложностью организации и чрезвычайным разнообразием текстов (от объявлений — до романов), отсутствием в настоящее время конечного списка таких моделей. Однако мы уже сейчас можем говорить об основных принципах построения текстовых схем в общем и в зависимости от типа текста.

Основываясь на некоторых классификациях текстов, всю совокупность текстов можно разбить на две большие группы. Первую группу составляют тексты, построенные по моделям жесткого, клишированного типа, где регламентируются не только характер самих компонентов схемы и их последовательность, но и характер заполнения компонентов модели. К этой группе относятся тексты официально-делового стиля (заявления, справки, протоколы, юридические документы, афиши, объявления, инструкции и т. п.) и некоторые тексты научно-технической прозы, носящие информативный (аннотации статей) или юридический (патенты) характер.

Во вторую группу включаются тексты, построенные по моделям гибкого типа, которые, в свою очередь, могут иметь узальный или свободный характер. На основе узальных моделей, достаточно строго регламентирующих характер компонентов схемы и отчасти их последовательность, строятся тексты научной прозы (статьи, диссертации, авторефераты, рецензии) и некоторые газетные тексты (краткие информационные сообщения, комментарии, репортажи). По свободным моделям, носящим не регламентирующий, а ориентационный характер, создаются художественные тексты и публицистические очерки.

Таким образом, текст как единица языка представлен моделями текста, реализующимися в текстах одного из трех указанных типов, имеющими инвариантный характер и вступающими в парадигматические отношения друг с другом. Характеризуя модель текста в самом общем виде, можно представить ее как некоторую функциональную систему, т. е. совокупность компонентов, представленных коммуникативными блоками, которые вступают друг с другом в синтагматические отношения и различаются своими функциями по отношению друг к другу и по отношению ко всему тексту в целом и объединяемые общей функциональной направленностью на выполнение конкретной языковой задачи.

Коммуникативные блоки (далее К-блоки) текстовой модели в соответствии с

⁹ Языковые модели текста по аналогии с языковыми единицами других уровней (фонема, морфема, лексема, синтаксема) можно было бы назвать текстемами. Этот термин уже употребляется в ряде работ текст-лингвистов, например, у В. Дресслера, который противопоставляет текстему, или потенциальный эмический текст, этическому тексту как произведению речи. [125, 2].

их функциями можно разбить на две группы: текстообразующие и текстоформирующие К-блоки. Текстообразующие, или основные, К-блоки (вернее, соответствующие им фрагменты текста), являясь носителем основной, или денотативной, информации, составляют информативное ядро текста. Именно в них заключена та информация, для передачи которой и создавался текст. В художественном тексте основные К-блоки представлены фабульными фрагментами текста (экспозиция, завязка, кульминация, развязка), т. е. фрагментами, которые непосредственно «двигают» сюжет. Необходимо, однако, отметить, что в художественных текстах основная информация может быть рассредоточена по различным К-блокам, может уходить в подтекст, так что сюжетная канва (если она имеется), характеристика героев оказываются лишь внешней оболочкой. В таком случае и границы между текстообразующими и текстоформирующими блоками становятся размытыми, диффузными.

Основная функция фрагментов текста, реализующих в речи текстоформирующие К-блоки, — сообщить ту дополнительную информацию, которая необходима для превращения текста в реально функционирующее коммуникативное целое. В зависимости от характера информации и функциональной значимости текстоформирующие К-блоки подразделяются на интродуктивные, инферативные и связующие К-блоки.

Интродуктивные, или вводные, К-блоки предназначены для того, чтобы обеспечить «фон» для восприятия основной информации текста, подготовить читателя к восприятию его основного содержания. В художественных текстах интродуктивные К-блоки реализуются в той части текста, которая соответствует традиционно выделяемой экспозиции (экспозиция в произведениях большого объема может приобретать форму пролога, т. е. относительно самостоятельного текста), где обычно вводится время, место, участники действия, называется предмет сообщения, указывается на тип изложения (субъективизированный или объективизированный — о чем см. ниже), на отношение повествователя к описываемым событиям, на характер описываемых событий (реальные, вымышленные, фантастические) и т. д.

Подготавливающий, вводящий характер интродуктивного фрагмента текста достаточно ярко иллюстрирует экспозиция научно-фантастического рассказа Ф. Брауна «Letter to a Phoenix» (отрывки текста здесь и далее могут даваться с некоторыми сокращениями):

There is much to tell you, so much that it is difficult to know where to begin. Fortunately I have forgotten most of the things that have happened to me. It would be horrible if I remembered the details of a hundred and eighty thousand years [...].

Not that I have forgotten the really great moments. I remember being on the first expedition to land on Mars and the third to land on Venus. [...] I was second-in-command on a Hyper-A-Class spacer in the war against the second extragalactic invaders. [...] When we did follow them about fifteen thousand years later, they were gone. They were dead three thousand years.

And this is what I want to tell you about — that mighty race and the others — but first, so that you will know how I know what I know, I will tell you about myself.

Из приведенной экспозиции читатель узнает, что повествование будет вестись от первого лица, т. е. носит субъективизированный характер, а сам рассказчик предстает как непосредственный участник описываемых событий — событий, оставивших в его памяти неприятный след. Указание на место, время действия, характер деятельности рассказчика и т. п. подсказывает читателю, что речь пойдет о событиях фантастических. Все это во многом определяет специфику

дальнейшего читательского восприятия.

Неоднократно отмечалось, что в современных прозаических произведениях, в отличие от традиционных произведений народного творчества, например, сказок, экспозиция редко бывает полной, законченной, компактной, чаще всего она растягивается на довольно большой отрезок текста и вводит лишь некоторые параметры описываемой в тексте ситуации. Так, например, в экспозиции рассказа Д. Лессинг «To Room Nineteen», кроме указания на предмет и тип изложения (субъективизированный), вводится лишь один из компонентов описываемой ситуации — ее участники:

This is a story, I suppose, about a failure in intelligence: the Rawlings* marriage was grounded on intelligence.

They were older when they married than most of their married friends in their well-seasoned late twenties. Both had had a number of affairs, sweet rather than bitter, and when they fell in love — for they did fall in love — had known each other for some time [...]

Not only they, but others, felt they were well matched: their friends delight was an additional proof of their happiness. [...]

And so they were married amid general rejoicing, and because of their foresight and their sense for what was probable, nothing was a surprise to them.

Инферативные, или заключительно-обобщающие К-блоки, реализуясь в тексте как речевом произведении, обобщают основную информацию, заложенную в нем, и указывают тем самым на нижнюю границу текста или его фрагмента, как, например, в рассказе С. Барстоу «The Search for Tommy Flynn»:

She could get no other response from him and in a little while she went away. He showed no sign of wanting to get up and at intervals during the day she returned, hoping he had recovered from the shock of last evening, and asked him, speaking slowly and carefully, as to a child, enunciating the words with urgent clarity, «The money, Christie, remember? What did you do with the money?»

But he stared at the ceiling with dark haunted eyes and told her nothing.

He never told her anything again. The search for Tommy Flynn was ended; and shortly after she let them come and take him away.

Кроме делимитативной, инферативные блоки могут выполнять и волюнтативную функцию, воздействуя на читателя с тем, чтобы изменить его духовное или физическое состояние. В художественных и публицистических произведениях функцию воздействия выполняет текст в целом. Однако в некоторых жанрах художественной литературы, как, например, в басне, четко вычлняющийся заключительный блок может специализироваться на выполнении волюнтативной функции. Это связано с тем, что басня представляет собой достаточно редкую разновидность текста, где результат осмысления текста, обычно формируемый за его пределами, в сознании читателя, представлен тоже в виде текста [80, 29] или, точнее, его компонента — заключительного К- блока, т. е. в виде морали.

Если интродуктивные и инферативные блоки обычно закрепляются за сильными позициями в тексте, начальной и конечной, соответственно, то позиция связующих К-блоков в тексте нефиксирована. Это объясняется характером основной функции речевой манифестации таких блоков — обеспечивать связь отдельных фрагментов текста между собой.

Интересный пример в этом отношении представляет рассказ Б. Глэн-вилла «The Thing He Loves», построенный в форме беседы главного героя рассказа Джона Грея с, по всей вероятности, воображаемым собеседником. Основной

объем рассказа составляют размышления Джона Грея — виновника смерти человека, мучительные для Грея воспоминания о трагедии. Эти размышления представляют собой реакцию героя-рассказчика на каждый из вопросов «интервьюера», сопровождающийся довольно лаконичным ответом героя. Образующиеся вопросно-ответные диалогические единства типа:

Has it changed your life in any way, John?

It has changed my life. It's changed it in a lot of ways.

или

Did you find people blame you?

Some did, yes, some blamed me; but no worse than I blamed myself. They couldn't do [...]

переменяясь в тексте рассказа с монологами героя, выполняют функцию связующих К-блоков. Их роль в тексте подчеркивается и графическим (типографским) выделением.

К группе текстоформирующих элементов примыкают так называемые индикаторы текста, реализующиеся в речи в виде таких элементов, как заголовки и его эквиваленты, указание на автора, издательство, организацию, выступающую в роли автора и т. п., т. е. элементов, которые относятся к группе характерологических признаков текста. Индикаторы текста выполняют три основные функции — собственно характерологическую, называя некоторые параметры текста и тем самым индивидуализируя текст, выделяя его в ряду других текстов, актуализирующую, соотнося текст с внеязыковой ситуацией, представляя, например, событийную сторону сюжета художественного произведения («The Search for Tommy Flynn» С. Барстоу, «The Little Affair in Paris» Л. Даррелла, «A Bit of Singing and Dancing» С. Хилл), и факти-ческую, или контактоустанавливающую, указывая на социальные роли коммуникантов.

В речи модели текстов реализуются в конкретных речевых произведениях, которые имеют вариантный характер и внешне представляют собой связанные последовательности предложений, или дискурсы. Под текстом как единицей речи следует понимать «снятый момент языкотворческого процесса, представленный в виде конкретного произведения, отработанного в соответствии со стилистическими нормами данного типа письменной (устной) разновидности языка, произведение, имеющее заголовок (или другие эквивалентные ему индикаторы текста.— О. В.), завершенное по отношению к содержанию заголовка, состоящее из взаимообусловленных частей и обладающее целенаправленностью и прагматической установкой». Текст как речевое произведение включает в себя не только вербальные, но и невербальные знаки — иконические (рисунки, портреты), схематические (схемы, чертежи), символические (формулы, цифры) и т. п.

Тексты как единицы речи вступают друг с другом в синтагматические отношения^х, что можно проиллюстрировать на примере диалога, если высказывание каждого из собеседников понимать как отдельные тексты (см., например, упоминавшийся выше рассказ Б. Глэнвил-ла)¹⁰, или на примере серии рассказов, объединенных общим героем, общей тематикой, общим повествователем (например, рассказы АЛКристи с Эркюлем Пуаро, рассказы Э.

¹⁰ Это оказывается возможным, если исходить из расширенного толкования диалогических отношений как отношений (смыслов) между различными высказываниями в речевом общении, где «каждая реплика сама по себе монологична (предельно маленький монолог), а каждый монолог является репликой большого диалога (речевого общения определенной сферы)». [22, 296].

Хемингуэя о Нике Адамсе и¹¹ гг. п.).

Р а з д е л II. ТЕКСТ И НЕКОТОРЫЕ ОСНОВНЫЕ ПОНЯТИЯ СТИЛИСТИКИ

Напомним, что к основным понятиям стилистики мы относим понятие языковых и речевых синонимов, стиля, нормы, текста, образности, функциональных стилей, функционально-стилистического и стилистического значения, выразительного средства и стилистического приема. Рассмотрим, как соотносятся эти понятия с понятием текста как единицы суиерсинтаксического уровня.

Синонимия на уровне текста, как и на других языковых уровнях, обнаруживается в том случае, если ряд элементов (в данном случае текстов) реализует в своей семантике некоторое инвариантное значение или приобретает его в речи, и базируется соответственно на парадигматических или синтагматических отношениях.

Инвариантным значением для текстов будет, по всей видимости, общность описываемой в них ситуации. При этом синонимия возникает либо как следствие реферирования исходного текста в форме аннотации, реферата, резюме (парадигматический план), либо как результат описания одной и той же или сходных ситуаций разными повествователями (синтагматический план). Этот последний вид текстовой синонимии нередко служит основой для создания особого композиционно-стилистического приема в прозаических произведениях, особенно в произведениях с детективно-мелодраматическим сюжетом («Женщина в белом» У. Коллинза).

С определенной степенью допуска можно говорить о синонимии в парадигматическом плане при сравнении, например, романа и, созданных на его основе, сценария, либретто, драматического произведения и т. п. Однако здесь возникает множество проблем, связанных с тем, что художественный смысл произведения не может быть «семантически представлен» независимо от данного первоначального языкового оформления, так как изменение языкового оформления художественного произведения в большинстве случаев влечет за собой либо разрушение конкретного смысла, либо создание нового [99, 144].

Понятие текст традиционно связывается и с другим основным понятием стилистики — стилем, независимо от трактовки последнего тем или иным направлением лингвистики. При понимании текста как общесемиотической категории текст и стиль соотносятся прежде всего как характеристики речевой деятельности. Если стиль — это значимое свойство человеческой деятельности в целом, и речевой деятельности в частности, то текст — самая крупная коммуникативная единица письменного типа речи — выступает одновременно как «оттиск» процесса речевой деятельности, как ее результат, или продукт, и как «инструмент», используемый в процессе речевой деятельности — основное

¹¹ Некоторые исследователи считают, что синтагматические отношения на уровне текста можно уподобить синтаксическим отношениям, полагая, что сочинительные связи устанавливаются между равноценными по значимости текстами или фрагментами текста, а подчинительные связи — между неравноценными. [127, 95].

Но в этом и в других подобных случаях возникает вопрос о критериях определения степени значимости фрагментов текста. В. Дресслер, например, полагает, что для определения «синтаксической» значимости фрагментов текста следует использовать прежде всего трансформацию семантического свертывания текста в предложение и оценивать значимость фрагментов текста по тому, в какую часть предложения они попадают при трансформации. [49, 138].

средство достижения определенной прагматической цели.

Выступая средством достижения некой прагматической цели, текст строится по той или иной, наиболее оптимальной в конкретном случае, схеме, или модели, и в этом смысле он нормативен. С другой стороны, текст и совокупность текстов могут создавать норму как фон, как некую усредненную величину, характеризующую, например, набор высказываний одного и того же говорящего, цикла произведений, организацию конкретного произведения.

Функционально-стилистическое значение, несущее информацию о закреплённости текста за той или иной сферой общения, по всей видимости, свойственно любому из текстов и служит основой для отнесения текста к конкретному функциональному стилю. Стилистическим значением, выражающим авторское отношение к описываемым событиям, что проявляется в образности текста, и реализующимся во всем строе текста — его композиции, выборе выразительных средств, создании стилистических приемов, в самом языке произведения и т. д., обладают художественные тексты, а также некоторые публицистические тексты, построенные по свободным моделям и отличающиеся определенным эмоциональным началом.

Исходя из общего определения выразительных средств и учитывая специфику текста, выразительное средство на уровне текста можно определить как маркированный член стилистической оппозиции — компонента конкретной текст-парадигмы, имеющий инвариантный характер и относящийся к плану языка. Другими словами, выразительные средства на уровне текста представляют собой стилистически маркированные модели текстов, вступающие в парадигматические отношения со стилистически немаркированной, нейтральной моделью текста. За нейтральную модель текста принимается структура ИТ + + ИКБ + ОКБ_x + ОКБ₂ + .. + ОКБ_n + ЗКБ, где ИТ — индикаторы текста, ИКБ — интродуктивный К-блок, ОКБ — основные К-блоки, ЗКБ — заключительный К-блок.

Подобно синтаксическим выразительным средствам, выразительные средства на уровне текста образуются в результате одного из трех типов внутривидовых стилистически значимых трансформаций стилистически немаркированной модели текста — редукции, экспансии текстовой модели и инверсии ее компонентов.

Жесткие, узальные и свободные модели текстов в разной степени поддаются трансформациям. Жесткие модели практически не могут быть редуцированы, не изменяется в них и порядок следования компонентов, так как для таких типов текстов сама модель является основным средством создания их целостности и коммуникативной правильности [56, 53]. Возможные изменения модели (преимущественно экспансия), как правило, не являются стилистически значимыми и служат как средство упорядочения содержания текста посредством повторения структурно однотипных фрагментов текста или посредством использования разного рода примечаний, пояснений, сносок и т. п. Стилистическое значение могут иметь подвергшиеся тем или иным изменениям свободные и в ряде случаев узальные модели текстов.

Первая группа выразительных средств на уровне текста основывается на стилистически значимом опущении одного или нескольких компонентов текстовой модели. В художественном тексте может опускаться любой коммуникативный блок схемы, а также индикаторы текста, в частности, его заголовки. Очень часто заголовки отсутствуют в лирических поэтических произведениях. Это объясняется тем, что лирическое стихотворение чаще всего

посредством формы внутреннего монолога лирического героя выражает его внутренний мир, и поэтому необходимость в эксплицитном контактоустановлении, одном из основных назначений заголовка, не возникает. Значимое отсутствие заголовка в таком случае создает эффект сопричастности читателя переживаниям героя, сближая, а иногда идентифицируя читателя и героя («Where lies the Land to which your Ship must go [...1]», «The World is too much with us [...]» У. Вордсворта; «If thou must love me, let it be for nought [...]» Э. Браунинга; «Tears, idle tears, I know not what they means [...]» А. Теннисона; «This above all is precious and remarkable 1...1» Дж. Уэйна и др.).

Опущение интродуктивного К-блока очень характерно для современной новеллистики, где отсутствие экспозиции в традиционном смысле слова вводит читателя в гущу описываемых событий, как бы делая его участником этих событий или их непосредственным наблюдателем, как, например, в рассказах «Back for Christmas» Дж. Колльера, «Making It All Right» Ф. Кинга, «England versus England» Д. Лессинг, «The Nemean Lion» А. Кристи, «The Life Guard» Дж. Уэйна, где текст начинается непосредственно с прямой речи, с диалога персонажей.

Широкое распространение получило и значащее отсутствие инферативного, или заключительно-обобщающего, К-блока или одного из финальных ОКБ. Читателю в таком случае не навязывается общий вывод или окончательный исход событий, а предлагается информация к размышлению — читатель сам вынужден обобщать, делать выводы и т. п. в зависимости от собственной интерпретации содержания текста («How Vainly Men Themselves Amaze» Г. Бейтса, «The Nemean Lion» А. Кристи, «Back for Christmas» Дж. Колльера, «England versus England» Д. Лессинг, «The Force of Circumstances» С. Моэма, «The Vertical Ladder» У. Сэнсома и др.).

Интересно, что побуждение к размышлению может иногда формулироваться автором эксплицитно, как в рассказе Ф. Стоктона «The Lady, or the Tiger?»:

The question of her decision is one not to be lightly considered, and it is not for me to presume to set myself up as the one person able to answer it. And so I leave it with all of you: Which came out of the opened door,— the lady or the tiger?

Редукция связующих К-блоков переносит акцент на имплицитную, семантическую соотнесенность фрагментов текста, заставляя читателя искать более глубокие, в ряде случаев ассоциативные, смысловые связи между описываемыми событиями, фактами, открывает возможность для более свободной интерпретации этих связей.

При редукции связующих блоков особое значение приобретает порядок следования фрагментов текста. Это удачно иллюстрирует пример, приводимый В. А. Звегинцевым в одной из его статей: изменение последовательности предложений «Ночь. Луна Он. Она», ведет либо к бессмысленности, либо к смещению смысловых акцентов (например: «Она. Луна. Он. Ночь» и т. п.) [53, 21].

Вторая группа выразительных средств базируется на экспансии текстовой модели, основными средствами которой являются повтор, т. е. полное или частичное повторение в тексте одного из К-блоков, и парантеза — включение в состав модели К-блока, не связанного непосредственно с содержанием других К-блоков.

Стилистически значимые повторы могут быть полными и частичными. Полный повтор одного из основных или одного из текстоформирующих К-

блоков, т. е. повтор блока вместе с его лексическим и грамматическим наполнением, встречается преимущественно в поэтических произведениях в форме многократного повтора-рефрена или рамочного повтора. Повтор-рефрен является конституирующим признаком песенных текстов, и поэтому его использование в других жанрах поэзии создает эффект песенности, особой ритмической организации («Ars Poetica» А. Мак-Лиша, «The Ash and the Oak» Л. Симпсона).

Частичный повтор предполагает повторение блока с частично или полностью измененным грамматическим и лексическим наполнением, но со сходной семантикой и/или идентичной функциональной значимостью. Частичный повтор может быть рамочным в том случае, если экспозиция частично повторяется как заключительный К-блок (например, в стихотворении «The Lover's Appeal» Т. Уайетта, «Marlene» К. С. Причард, «Barney's Maggie» У. Мэкена, «A Bit off the Map» А. Уилсона). Кроме того, в стилистических целях может повторяться один или несколько соседних блоков или даже вся текстовая модель в целом (например, композиционный прием «рассказа в рассказе», ха-

рактерный для многих детективных рассказов А. Конан-Дойля, А. Кристи и др.).

Экспансия с помощью парантезы широко распространена в художественных текстах в форме так называемых авторских лирических отступлений (см., например, многочисленные авторские отступления в романе С. Моэма «The Moon and Sixpence» или авторские размышления, предвещающие экспозицию в начале рассказов «The Lotus Eater» С. Моэма, «The Dinner Party» Н. Монсараса и т. п.).

Третья группа выразительных средств на уровне текста основывается на изменении порядка следования текстообразующих и текстоформирующих К-блоков текстовой модели, например, когда развязка предшествует завязке, один из К-блоков — основной или заключительный — предшествует экспозиции («Воскресение» Л. Н. Толстого, «Смерть героя» Р. Олдингтона) и т. д. Инверсия может совмещаться с повтором инвертированного К-блока, в частности, если развязка предшествует экспозиции в завязке, а затем повторяется в конце текста (например, «трюк со временем» в пьесе Дж. Пристли «Опасный поворот»).

Анализ различных трансформаций текстовых моделей говорит об известной близости принципов создания выразительных средств на синтаксическом и суперсинтаксическом уровне. Однако при этом на уровне текста, особенно в художественных текстах, возможно и возникновение качественно иных выразительных средств.

Стилистические приемы на уровне текста создаются в тексте как речевом произведении в результате взаимодействия его компонентов между собой и образуются, подобно стилистическим приемам на других языковых уровнях, на основе трех типов синтагматических отношений — детерминации, интерденденции и констелляции.

При **детерминации**, как известно, стилистически маркированный фрагмент текста определяет стилистическую тональность всего текста. В художественных произведениях отношения детерминации чаще всего возникают между экспозицией, которая задает тон повествованию (как, например, в стилизованном под сказку рассказе Ф. Стоктона «The Lady, or the Tiger?»), и текстом или между парантетическим фрагментом (лирическим отступлением) и текстом в целом (например, между начальным абзацем рассказа С. Моэма «A Friend in Need» и всем текстом).

Интерденденция наблюдается между фрагментами текста, идентичными

по своей стилистической окраске и относящимися к одному типу текстовой модели. Она свойственна в первую очередь текстам, построенным по жестким моделям.

Констелляция предполагает сочетание в тексте фрагментов, различающихся своими стилистическими и/или функционально-стилистическими характеристиками. Разница в стилистических характеристиках вызывается сменой повествования, а следовательно, и всего стилистического строя текста, или преднамеренным изменением стилистической тональности.

Разница в функционально-стилистических характеристиках связана с включением в текст, построенный по свободной модели, фрагментов текстов или целых текстов жесткого или узуального типа. Так, в современной художественной литературе широкое распространение получило включение в прозаический текст различного рода документов, газетных сообщений, сводок и т. п. Например, текст широко известного романа Ф. Нибела и Ч. Бейли «Семь дней в мае» включает краткие газетные сообщения, телеграммы, меморандумы, текст речи президента, стенограмму пресс-конференции.

Возможен и другой путь сдвига функционально-стилистических характеристик текста. Этот путь предполагает транспозицию и переосмысление жесткой модели текста в ситуации, которая для нее нехарактерна (см. пример на с. 66). В этих и подобных случаях художественный текст выступает как открытая система, стилистически адаптирующая элементы иной функциональной системы.

Р а з д е л III. НЕКОТОРЫЕ ОСНОВНЫЕ КАТЕГОРИИ ТЕКСТА И ИХ СТИЛИСТИЧЕСКОЕ ИСПОЛЬЗОВАНИЕ

Определяя текст как целостное коммуникативное образование, отметим в качестве одного из конституирующих признаков наличие у него ряда специфических текстовых категорий. Полного описания основных категорий текста и даже их исчерпывающей номенклатуры нет. Более того, вопрос о категориях текста и необходимости их систематизации был поставлен и разработан относительно недавно [44], хотя отдельные признаки текста, такие как наличие в тексте межфрагментальных связей, подтекста, пресуппозиции и других характерных черт, уже довольно успешно исследовались ранее.

Прежде чем перейти к описанию текстовых категорий и их потенциальной стилистической значимости, отметим некоторые самые общие положения, касающиеся категориальных признаков текста.

1. Категории текста могут быть общетекстовыми, или общими и обязательными для всех типов текстов и для каждого конкретного текста, и частными — специфическими для отдельного типа текста. К общетекстовым категориям относятся такие понятия, как информативность, дискретность, персональность/имперсональность, установка на читателя, текстообразование и текстоформление и др. Среди частных категорий можно выделить такие понятия, как глубина (подтекст), партитурность и др.

2. Каждая категория текста характеризуется и определяется совокупностью обязательных признаков. Однако набор признаков и их удельный вес в конкретном типе текста или в конкретном тексте варьируются, что может иметь функционально-стилистическую значимость.

3. Общетекстовые категории имеют семантико-структурный характер, так как они затрагивают как план содержания, так и план выражения текста, проявляясь в

дискурсе в формальных признаках. Семантико-структурный характер в тексте имеет даже и такая, казалось бы, чисто смысловая категория, как информативность. Это особенно ярко выражено в художественных текстах, композиционный строй которых сам по себе содержателен. В таких случаях композиция не только воздействует на формирование значения, но и сама участвует в его создании, так как она приводит к новому соединению

компонентов текста, разрушая при этом традицию, каноны, условность и одновременно создавая новые.

4. Категории текста взаимодействуют между собой. Характер их взаимодействия может иметь функционально-стилистическую значимость, так как он меняется в зависимости от типа текста.

5. Преднамеренный сдвиг во взаимодействии текстовых категорий или во внутрикатегориальном взаимодействии признаков, присущих конкретной категории, может иметь стилистическую значимость.

В этом разделе будут рассмотрены лишь некоторые, наиболее важные, на наш взгляд, общетекстовые категории, такие как интегративность, дискретность, персональность/имперсональность, установка на читателя, описаны их дифференцирующие признаки и возможность стилистического использования.

§ 1. Интегративность текста

В настоящее время предложено ряд определений понятия «текст».* Различаясь по широте охвата характеристик текста, ракурсу рассмотрения, все они неизменно включают интегративность, или связанность текста, которая проявляется в способности текста функционировать как единое целое, не сводимое к сумме составляющих его элементов, как одну из самых существенных характеристик текста.

Интегративность текста имеет две стороны — семантическую и формально-структурную, что отражается в двух взаимосвязанных аспектах текста — его целостности, которую иногда называют цельностью, когезией или когерентностью, и связности.

Цельность текста, носящая, как уже отмечалось, семантический характер, предполагает, прежде всего, смысловое единство текста. Целостный (цельный) текст, по мнению А. А. Леонтьева, можно определить как текст, который при переходе от одной последовательной ступени компрессии к другой, более глубокой, каждый раз сохраняет смысловое тождество, т. е. инвариантное значение, информативное ядро текста, лишаясь лишь периферийных, второстепенных элементов¹² [68, 471].

Наиболее абстрагированное выражение информативного ядра получило название макроструктуры текста. Под макроструктурой понимают инвариантное значение, которое вычлняется в результате применения к линейной смысловой структуре текста серии операций (трансформаций) свертывания. Макроструктура, таким образом, всегда служит наиболее кратким выражением содержания текста [28, 124].

Целостность текста создается взаимодействием следующих основных факторов:

- 1) наличием коммуникативной интенции автора;
- 2) тематическим единством текста;
- 3) объединяющей функцией «образа автора»;
- 4) связующей ролью различных типов выдвигания в тексте;
- 5) объединяющей функцией выразительных средств и стилистических приемов, реализующихся одновременно в пределах единицы текста и всего текста

¹² Следует особо подчеркнуть, что работы Т. ван Дейка и особенно его книга «Some aspects of text grammar», The Hague—Paris, Mouton, 1972, дали значительный импульс развитию лингвистики текста и прежде всего тому ее направлению, которое стремится к максимальной объективизации и формализации методов текстового анализа.

в целом;

б) композиционно-жанровым единством.

Хотя параметры целостности не носят формализованного характера, в текстовом массиве обнаруживается целый ряд языковых средств, указывающих на наличие у текста каждого из перечисленных выше признаков его целостности.

Коммуникативная интенция, или, другими словами, речевой замысел автора, выражается как соответствие текста целям, условиям коммуникации и особенностям адресата и реализуется в таких характеристиках текста, как его модальность и прагматическая установка, т. е. направленность текста на решение конкретной речевой задачи (побуждения адресата к действию, запроса необходимой информации и т. п.).

Подобно предложению, текст обладает двумя видами модальности: объективной, отражающей характер объективных связей ситуации, описываемой в тексте с точки зрения их реальности/ирреальности, возможности и необходимости, и субъективной, выражающей отношение автора к описываемым событиям и фактам в плане оценки их достоверности, желательности [81, 39].

Особенности объективной модальности отчетливо проявляются в текстах сказок, научно-фантастических рассказов, в которых, как правило, описываются нереальные события. В начальных, вводных предложениях такого рода текстов обычно называются события и факты, не соответствующие представлениям читателя об окружающей действительности. И поэтому эти предложения, а посредством их и весь текст, воспринимаются читателем как сообщения о нереальных фактах: *In the High and Far-off Times the Elephant [...] had no trunk (R. Kipling); Alfred Simon was born on Kazanga IV, a small agricultural planet near Arcturus (R. Sheckley).*

Начальные предложения могут служить и показателями характера субъективной модальности текста, если в них выражается отношение автора (рассказчика) к описываемым им событиям: *This story would not be worth the telling were it not for a rather curious incident which occurred as we were approaching Cebu in the Phillipines (C. Christensen); I do not vouch for the truth of this story (S. Maugham).*

Прагматическое единство текста хорошо иллюстрируют тексты, содержащие коммуникативную задачу, например: тексты констатирующего характера — краткие газетные сообщения, аннотации; тексты-обещания — предвыборные манифесты, различного рода клятвы, присяги; тексты-побуждения — приказы, инструкции, постановления, рекламные тексты; тексты-запросы — анкеты, некоторые виды объявлений и т. п.

Показателями того или иного прагматического типа текста служат как характер всего текста, так и наличие в тексте предложений конкретного прагматического типа, содержание которых составляет констатация факта (констативы), обещание или угроза (промисивы и менасивы), побуждение к действию (инъюнктивы [89]) и пр. При этом особое значение для создания прагматического единства текста имеет начало текста. В художественных текстах различные прагматические характеристики взаимодействуют между собой и подчиняются более общей функциональной направленности текста — эстетическому воздействию на читателя.

В плане тематического единства текст объединяется общей концепцией, или общей темой изложения. Под темой текста обычно понимается его концентрированное и абстрагированное общее содержание, а общий смысл текста

рассматривается как продукт расширения этой темы по определенным логико-семантическим и лингво-семантическим правилам.

Так называемая главная мысль текста, его основная идея может не быть сформулирована в тексте как таковая, но она всегда присутствует в нем в виде определенной мотивации и может получить при необходимости словесную формулировку.

Однако для художественных текстов такая краткая словесная формулировка «основной идеи» может быть принята с очень большой долей осторожности. Как писал Л. Н. Толстой: «Если бы художественное произведение не заключало в себе ничего, кроме мыслей и идей, то не нужно было бы самого художественного произведения, не нужно было бы искусства. Достаточно было бы просто сказать словами то, что художник хотел сказать».

Важно отметить существенное отличие темы текста от темы в темарематической структуре предложения. Это различие прослеживается в английской терминологии (ср.: *topic* — *theme*). Тема в тексте не ограничена уже известным, т. е. исходным пунктом сообщения, а составляет коммуникативно-смысловое ядро текста, которое можно вычленить различными способами.

Таким образом, тема текста может быть сформулирована в виде предложений или группы предложений (как ответ на вопрос «О чем говорится в тексте?») или в виде схемы опорных слов. Комментирующая часть текста, в отличие от темы предложения (ср. *comment* — *theme*), лишь развивает тему текста путем ее детализации, разъяснения или уточнения.

Если общность коммуникативной интенции и тематическое единство характерны для всех типов текстов, то такое смысловое образование как «образ автора» оказывается присущим преимущественно текстам, построенным по свободному типу, особенно художественным текстам.

Понятие образа автора было введено в лингвистический обиход и детально разработано В. В. Виноградовым [38, 92], который определял образ автора как цементирующую силу, которая связывает все стилиевые средства в единую словесно-художественную систему.

В связи с этим необходимо разграничивать следующие понятия. Писатель — лицо, стоящее вне структуры художественного произведения, принадлежащее миру реальной действительности. Автор, или образ писателя, в данном произведении возникает в сознании читателя как образ творца художественного произведения, который может быть и очень далек от реального автора (Т. Гофман «Житейские воззрения кота Мура») и очень к нему близок (В. Гюго «Собор Париж-

ской богоматери», И. Тургенев «Записки охотника»). Однако писатель и образ автора никогда не могут быть отождествлены, как не отождествимы вообще предмет и его образ. Автор всегда занимает в образном мире художественного текста какие-то пространственно-временные и оценочно-идеологические позиции, которые выражаются формой повествования, которую он избирает [18, 343\ 17, 50].

Объединяющее начало образа автора заключается в том, что все отдельные части текста оказываются пронизанными единым мировоззрением и мироощущением, проявляющимся в отношении автора к персонажам, к характеру конфликта, проблематике и пр. Этим же фактором определяются и композиционные характеристики произведения: соотношение повествования и описания, монологической и диалогической речи, сюжетное развертывание, включение в текст различ-

I ных отступлений и т. д.

' Значимость образа автора хорошо выразил Л. Н. Толстой: «Люди, мало чуткие к искусству, думают часто, что художественное произведение составляет одно целое, потому что в нем действуют одни и те же лица, потому что все построено на одной завязке или описывает жизнь одного человека. Это несправедливо. Это только так кажется поверхностному наблюдателю: цемент, который связывает всякое художественное произведение в одно целое и оттого производит иллюзию отражения жизни, есть не единство лиц и положений, а единство самобытного нравственного отношения автора к предмету» [104, 18—19].

Среди основных понятий стилистики декодирования, разрабатываемой И. В. Арнольд, наибольший интерес с точки зрения участия в создании целостности текста представляет группа явлений, объединяемых общим названием «выдвижение». Под выдвижением в стилистике декодирования понимаются «способы формальной организации текста, фокусирующие внимание читателя на определенных элементах сообщения и устанавливающие семантически релевантные отношения между элементами данного или чаще разных уровней» [13, 61]. Связующая функция основных типов выдвижения (сильной позиции, сцепления, конвергенции, обманутого ожидания и т. д.) обусловлена тем, что их действие проявляется на большом отрезке текста или в рамках целого текста. Приемы выдвижения задерживают внимание читателя на элементах текста, имеющих большую смысловую значимость, и тем самым помогают читателю выявить существующие в тексте связи и воспринять текст как целое [11, 106].

Не останавливаясь подробно на связующей роли различных типов выдвижения, отметим особую важность ассоциативно-смысловых связей, устанавливающихся между сильными позициями текста (его заголовком, эпиграфом, началом и концом) и не только для поэтических текстов, но и для текстов других типов (например, взаимосвязь между заглавием, началом и концом рассказа С. Барстоу «The Search for Tommy Flynn»).

Цельности текста, его стилистическому единству способствует употребление в тексте таких стилистических приемов и выразительных средств, которые обладают способностью реализоваться одновременно в пределах отдельного фрагмента текста, в пределах предложения и в пределах всего текста в целом. Объединяющая функция подобных элементов проявляется в их стержневой значимости в развитии сюжета, характеристики персонажей, раскрытии центральной темы художественного произведения.

Интересный пример подобного употребления одного из семасиологических выразительных средств — метафоры — приводит в своей статье Е. Г. Петрова. По ее мнению, развернутая метафора в предложении *And upstairs in her room June sat at her open window, where the spring wind came after its revel across the park to cool her cheeks and burn her heart* (J. Galsworthy) служит средством создания целостности текста в силу ретроспективного и проспективного развития компонентов метафоры. Это, в частности, выражается в наличии различного рода семантических повторов, соотносящихся со словом *spring* и в семантическом развертывании образа весны [82].

И наконец, целостность тексту придает весь тот набор признаков, который дает возможность читателю отнести текст к конкретному функциональному стилю, жанру, а следовательно, подойти к тексту как завершенному

произведению (более подробно об этом см. след. главу).

Рассмотрим теперь формальные средства выражения интегративности текста, т. е. средства выражения его связности.

Связный текст, отмечает А. А. Леонтьев, воспринимается читателем как некоторое единство на основании разного рода формальных признаков — средств соотнесения частей текста между собой. Эти признаки отличаются ретроспективным характером, так как они не задаются автором заранее, а появляются по мере создания и восприятия текста [68].

Внутритекстовое соотнесение может осуществляться, во-первых, в двух разных направлениях: анафорически — при соотнесении с предыдущим фрагментом текста и катафорически — при соотнесении с последующим фрагментом текста и, во-вторых, двумя путями: непосредственно, как прямое указание на конкретную часть текста *, и опосредствованно — через соотнесение содержания различных фрагментов текста.

Ср.: а) Joe and Delia became enamoured one of the other, or each of the other, as you please, and in a short time, were married — for (*see above*) when one loves one's Art no service seems too hard (O. Henry); *In later chapters* I will attempt a more explanatory stylistics, looking more closely at the situation of language and the possibilities of variation (G. Turner);

б) Because of *this* for many years, it was the veld that seemed unreal (D. Lessing); But this night *a thing* happened the like of which had never happened to Johnny before.

Учитывая то, что непосредственное соотнесение частей текста между собой характерно преимущественно для текстов жесткого и узуального типа, в частности для научной прозы, остановимся подробнее на втором из возможных путей обеспечения связности — соотнесении

¹ В этом случае, по мнению Э. Я. Мороховской, мы имеем дело с особым видом дейксиса, или указания, — текстовым дейксисом [74, 45].
содержания различных фрагментов текста, носящим более универсальный характер. К связующим средствам такого рода относятся:

- 1) элементы текста, указывающие на смысловую неполноту, или синсемантию, его фрагментов;
- 2) различного рода повторы;
- 3) тема-рематическое соотнесение предложений и абзацев в дискурсе;
- 4) стилистические приемы разных уровней;
- 5) коммуникативная соотнесенность компонентов текста;
- 6) композиционно-структурные особенности текста в целом.

К первой группе текстовых связей, представленных показателями (сигналами) синсемантии фрагментов текста, можно отнести:

(1) союзы, частицы и союзные слова: *But* I had always fancied myself choosing my moment with surrounding to my liking (S. Maugham); *In spite of* my looking such a fool, *too* (R. Graves);

(2) личные и указательные местоимения в анафорическом и катафорическом употреблении и другие слова-субституты, которые могут замещать отрезки различного объема (слова, предложения, группы предложений, абзацы, последовательности абзацев и т. д.): *This* done, he stood and watched the headlights of the cars seen along the trees bordering the road (H. Gardner); It proved principally to be *latter* (G. Greene); *This* was the king's semibarbaric method of administrating

justice (F. Stockton) (в трех предшествующих этому предложению абзацах, которые здесь не приведены, дается описание того, как награждались или наказывались подданные короля);

(3) наречия, указывающие на последовательность изложения или последовательность описываемых событий, и наречия, указывающие на вывод: *Then* something happened (H. Bates); *Hence* his obsession with chamois (D. du Maurier);

(4) показатели грамматической зависимости последующих предложений от предыдущих (согласование времен, употребление определенного артикля и т. п.): *Rationalizing had not been* easy (L. Hadow); *The* events were memorable (W. Sansom);

(5) словосочетания и предложения обобщающего характера: *On the whole* the Professor's shock tactics were well received (B. Shaw); *That's how it was* (Th. Forshaw);

(6) взаимосотносящиеся элементы клишированного типа: *on the one hand, ..., on the other hand; firstly, ..., secondly, ...;*

(7) существительные, характеризующиеся определенной информативной «ущербностью» (в частности, существительные со значением направленного действия типа *arrival, departure, result, effect* и т. п.) и требующие обязательного окружения. Такие существительные могут выполнять связующую функцию, если элемент их обязательного окружения находится в одном из предложений последующего фрагмента текста или подается описательно целой последовательностью предложений: [...] *This Georgie works every night two hundred fathoms down, and doesn't like it. He never did like it. Hated it from the first day he dropped into blackness. He doesn't like the heat, the dust, the dark and the work itself.*

His only compensation is this tree which is our word for shed and these birds, his pigeons (S. Chaplin). Ср.: *Compensation for his dissatisfaction (his being unsatisfied) with his work is [...]*

Способность рассматриваемой группы связок обладать анафорической соотнесенностью используется в современной художественной прозе для создания так называемого эффекта *in medias res*, или начала с середины, цель которого ввести читателя, без предварительной подготовки, непосредственно в гущу событий, представить описываемые события как частично известные или знакомые читателю. Это достигается употреблением личных местоимений, существительных с определенным артиклем, притяжательных или указательных местоимений, наречий и т. п. в начальном предложении текста и ведет к увеличению емкости сообщения за счет событий и фактов, оставшихся за пределами текста, что квалифицируется как импликация предшествования [66, 73], к возникновению своего рода смысловой перспективы: *The man and the young woman sat in the first seats* (H. Bates); *She had been the liveliest creature whose image ever went out over the air* (F. Hoyle); *And after all the weather was ideal* (K. Mansfield).

Вторую группу связующих элементов, обеспечивающих соотнесенность содержания фрагментов текста между собой, составляют различного рода повторы. Несмотря на семантическое и структурное разнообразие повторов (обычный, перифрастический, синонимический, гиперонимический или антонимический повтор; контактный и дистантный повтор; повторение слов и словосочетаний одного тематического ряда или контактных по смыслу слов типа *Наполеон — Святая Елена*; использование парных глаголов типа *look —*

see, listen — hear; подхват, рамочный повтор; повторение не только слов, словосочетаний, но и предложений и последовательностей предложений и т. д.); принцип их действия в оформлении текста как связного целого одинаков во всех случаях — повторение любой номинативной семы или нескольких сем в семантической структуре ряда лексем. Связующая роль семантических повторов выявляется обычно на большом отрезке текста, где они организуются в своего рода тематические или номинативные цепочки: *Laurelbank Gardens was a tree-lined street like most tree-lined streets in Glasgow [...] One end of the street was blocked off by an avenue that led from the main street, Prince Phillip Street to High Street at the foot of the university.*

It was not only the location that qualified *Laurelbank Gardens* as a «*university street*», but the *academic* residents within its char-coal brown houses.

Семантические повторы и такие показатели синсемантики фрагментов текста, как местоимения, объединяет то, что они являются средствами повторной номинации в тексте, представляя собой обозначения уже упомянутого предмета. Средства повторной номинации вызывают так называемую стагнацию текста, препятствуя непрерывной прогрессии текста, сдерживая, тормозя повествование, возвращая его назад. И в то же время именно средства повторной номинации обеспечивают внутреннюю устойчивость текста и служат тем самым основой для развития повествования для текстовой прогрессии.

Непрерывное движение текста, или его прогрессию, обеспечивает также тема-рематическое соотнесение входящих в его состав предложений, т. е. их соотнесенность с точки зрения актуального членения по принципу «данное — новое», реализующееся, в частности, в порядке слов в предложении.

Непосредственно связующую функцию в тексте выполняют тематические элементы, так как они, с одной стороны, предполагают появление уточняющих, разъясняющих их рематических элементов и тем самым указывают на последующие фрагменты текста, а с другой стороны, отсылают читателя к рематическим элементам предшествующих фрагментов текста, обеспечивая, таким образом, непрерывность движения текста.

Одним из средств обеспечения связности текста является и так называемый **многочленный**[^] **Он создается в** **стилистических приемов,** **тексте на осявое**[^]**ьювоку**[™] **стилистических приемов,** однородных семантически, структурно и функционально, каждый из которых реализуется в пределах одного отрезка текста. Так, в романе О. Уайльда «*The Picture of Dorian Gray*», характеризуя главного героя, автор использует целый ряд аллюзий, в которых Дориан сравнивается с различными героями мифологии, известными своей красотой (Adonis, Narcissus, Antinous, Paris, Appollo). Посредством этих аллюзий, образующих многочленный стилистический прием в пределах текста, устанавливаются внутритекстовые связи между отдельными фрагментами текста. Кроме того, связующую роль в тексте может выполнять любой стилистический прием (синтаксический, семасиологический, фонетический), действие которого проявляется не в предложении, а в более обширном отрезке текста:

а) параллелизм: An old man with steel-rimmed spectacles and very dusty clothes sat by the side of the road. [...] But the old man sat there without moving [...] but the old man was still there [...] and the old man still sat there (E. Hemingway);

б) антитеза: For thirty years now I have been studying my fellow men. I do not know very much about them (S. Maugham);

в) аллитерация:

Рур ликовал, Прошла та пора,
Наступал на Урал, Грохочет «ура»,
Грыз наш металл, Урал поломал
Как бур. Рур (Н. Глазков).

Немаловажную роль в тексте играет также и коммуникативная соотношенность его компонентов (по принципу вопрос — ответ, побуждение — реакция и т. п.). Будучи неотъемлемой чертой диалогической речи и встречаясь в несобственно-прямой, как, например:

[...] Then he was alone, driving away from the door.

What had he agreed to? All they had said rang beat in his ear like an unexpected temperature — tomorrow at four o'clock on that corner (S. Fitzgerald), такая соотношенность обнаруживается и в монологической речи между предложениями, которые представляют собой прямые или косвенные вопросы или вопросы, на которые рассказчик отвечает сам, и ответами на них, а также на стыке диалогической и монологической речи:

a) [...I we surmise that she is American and speculate as to whether she is going abroad.

She is (B. Shaw);

[...] Or was it that he had changed so much?

True, they hadn't seen each other for five years, but Tom looked five years older that was all (A. Maltz);

б) «Come here, Josephine», said Mrs Perry.

Josephine came into the room slowly and leaned her backbone against the edge of the opened door, teetering upon it calmly (S. Fitzgerald* raid).

«Thank you, for coming», he said miserably.

She didn't answer (S. Fitzgerald);

«Oh, shut your mouth!» said Josephine.

There was a moment's silence (S. Fitzgerald).

И наконец, еще одно средство обеспечения связности текста — это сама структура текста, его композиция. Действие этого фактора основывается на том, что тексты, принадлежащие к определенному типу или группе текстов, обладают некоторыми общими чертами своей внутренней организации, которые типизируются и становятся общественно-осознанной нормой. Некоторые из схем построения текстов, созданных по жесткой модели, предполагающей четкую и регламентированную последовательность компонентов текста, имеют характер клише: тексты справок, некоторых деловых, юридических, военных, дипломатических документов, деловая корреспонденция и т. п. В отличие от других связующих средств, выявляющихся ретроспективно в ходе чтения или анализа текста, в этих случаях структура текста задается автором заранее и служит ориентиром для читателя.

Сложнее обстоит дело с художественными и другими текстами, построенными по гибкой модели. Однако и при их создании автор, как правило, следует определенным канонам, о которых говорилось выше, а читатель на основе характерологических признаков текста настраивается на восприятие текста как известным ему образом структурированного и поэтому связного целого.

Возможность стилистического использования категории интегративности, как и других общетекстовых категорий, основывается на ее функционально-стилистической и стилистической значимости. Функционально-стилистическая значимость интегративности текста связана преимущественно с

формальным аспектом этой категории — с текстовой связностью, однако прослеживается и в плане семантической целостности текста.

Как уже отмечалось, категории текста характеризуются совокупностью обязательных признаков. Основные признаки связности и целостности, средства их создания были описаны выше. Однако обязательность того или иного признака для категории в целом не означает его обязательности для конкретного текста или типа текста. Более того, определенный набор признаков связности и целостности, удельный вес того или иного признака в этом наборе, значимое присутствие или значимое отсутствие конкретного признака в текстах часто является дифференцирующей чертой совокупности текстов, принадлежащих к одному типу, к одному функциональному стилю. Именно в этом и заключается функционально-стилистическая значимость категории интегративности.

Если обратиться к классификации связующих средств в тексте и факторов, обеспечивающих целостность текста (эту классификацию нельзя назвать конечной — по мере дальнейшего изучения текстов она, по всей видимости, будет дополнена и расширена), обращает на себя внимание то, что на фоне относительно универсальных текстовых связок и факторов, участвующих в создании целостности текста, выразительные средства и стилистические приемы разных уровней, выступающие в роли связок, выделяются своей закрепленностью за текстами, построенными преимущественно по свободным моделям, в частности за художественными текстами.

При рассмотрении связующих средств можно отметить, что закрепленность за тем или иным типом текста характерна не только для группы текстовых связок в целом, но и для конкретных связующих элементов внутри группы. Интересным примером в этом плане могут служить элементы, которые относятся к метатекстовым операторам на том основании, что они представляют собой высказывания о самом высказывании [30, 404, 417]. Среди «мета-операторов» текста выделяются выражения, с помощью которых отправитель сообщения отмежевывается от своего высказывания (*как-будто, вроде бы, якобы*), указывает на дистанцию по отношению к отдельным элементам внутри высказывания (*собственно говоря, скорее, почти*), направление хода мысли (*кстати, между прочим, наконец*), устанавливает эквивалентность или квазиэквивалентность элементов (*иначе говоря, иными словами, а именно, например*) и т. д. Исходя из нашей классификации, в ряд элементов, обладающих метатекстовыми характеристиками, попадают средства прямого указания на конкретную часть текста и некоторые сигналы синсемантии (наречия, указывающие на последовательность изложения, взаимосотносящиеся клише и др.).

Удельный вес метатекста в художественных и других текстах, построенных по свободной модели, намного ниже его удельного веса в текстах, созданных по жесткому и особенно узальному принципу. Значительную роль играют метатекстовые элементы в организации текстов научной прозы, отличительным признаком которых является логичность и последовательность изложения. Поэтому, именно в научной прозе в изобилии встречается метатекстовое введение подлежащего с помощью элементов типа *что касается ...*, *если речь идет о ...*, употребление в функции средств межфразовой связи целых предложений типа *перейдем к рассмотрению ...*, *приведем примеры ...*, *суммируем наблюдения ...* и т. п.

Описание средств создания интегративности текста осложняется тем, что между его целостностью и связностью не существует прямого соответствия.

Связность, хотя и является, как правило, одним из условий целостности текста, сама по себе его интегративность не обеспечивает. Это положение можно проиллюстрировать на примере связанной последовательности предложений, не являющейся, однако, текстом: «Я пошел в кино. Кино на Остоженке. Остоженка — одна из самых старых улиц Москвы Москва — центр всех железнодорожных путей страны. Железные дороги — артерии народного хозяйства [...] и т. д.»

Преднамеренное создание несоответствия между семантическим и формальным аспектом интегративности имеет стилистическую значимость. Так, явление возможного несоответствия между связанностью и целостностью текста послужило отправной точкой в драматургии «театра абсурда» Бекета и Ионеску. Иногда это несоответствие используется в качестве особого стилистического приема, создающего юмористический эффект, как, например, в народной шутке, диалоге двух глухих: — «Что, рыбку ловишь?», — «Да нет, рыбку ловлю.» — «А, а я думал рыбку ловишь;» или в речи полицейского чиновника из повести Н. В. Гоголя «Нос»: «— Но, к счастью, были со мной очки, и я в тот же час увидел, что это был нос. Ведь я близорук, и если вы станете передо мною, то я вижу только, что у вас лицо, но ни носа, ни бороды, ничего не замечу. Моя теща, то есть мать жены моей, тоже ничего не видит».

С другой стороны, существуют тексты, которые, не обладая признаками связности, воспринимаются тем не менее как единое целое. Такое явление обнаруживается, например, в некоторых произведениях современной поэзии, где оно также используется как особый стилистический прием и свидетельствует о том, что интегративность текста носит прежде всего семантический характер.

§ 2. Дискретность текста

Интегративность тесно связана с другой общетекстовой категорией — дискретностью (расчлененностью), которая является ее обратной стороной и необходимым условием. Само понятие интегративности обозначает объединение в единое целое каких-либо отдельных частей. Следовательно, характеристика текста с точки зрения его интегративности предполагает рассмотрение текста не как целого, данного изначально в готовом, нерасчлененном виде, а как целого, само существование которого обусловлено наличием составляющих его частей.

При рассмотрении категории дискретности прежде всего возникает вопрос о членимости текста и возможных способах его членения. Разнообразие способов членения текста (которые взаимно дополняют друг друга), свидетельствующее, по мнению ряда лингвистов, не о произвольности, а о гибкости членения, обусловлено композиционной и познавательной сложностью текста, его многоаспектностью. Ведь текст как единица, наиболее полно реализующая коммуникативную функцию языка, обращен к разным сторонам процесса коммуникации — именно посредством текста осуществляется связь языка с различными сферами человеческой деятельности.

Наиболее типичным с точки зрения лингвистистики является композиционно-смысловое членение художественного текста, предполагающее выделение в тексте экспозиции, завязки, развития фабулы, кульминации, развязки и заключительной части. Это традиционное членение отражает глубинные закономерности построения текста и соотносится с его исходной,

стилистически нейфальной моделью — ИТ + ИКБ + ОКБ! + ОКБ* + ... ОКБ_л + ЗКБ.

Два других способа членения — субстанциональное и функциональное членение — также применяются при изучении стилистического аспекта текста. Субстанциональное членение предполагает выделение в тексте составляющих его единиц различного объема в их линейной протяженности. Функциональное членение ставит своей целью выявление элементов текста различной функциональной значимости вне зависимости от их линейной протяженности.

Субстанциональное членение текста в принципе может проводиться на любом уровне — фонологическом, морфологическом и лексическом, синтаксическом. Однако единицы, выделяемые в результате членения на этих уровнях (аллофоны, алломорфы, лексико-семантические варианты слов, фразеологические единства, словосочетания и предложения-высказывания), не могут считаться непосредственными компонентами текста — они входят в состав текста опосредствованно, как строительный материал для создания более крупных, суперсинтаксических единиц.

При членении текста на суперсинтаксическом уровне возникает ряд трудностей, обусловленных более свободной, гибкой (по сравнению с единицами других языковых уровней) организацией суперсинтаксических единиц, а также отсутствием в тексте каких-либо пунктуационных и других знаков (кроме абзачного отступа и различных способов типографского выделения), которые бы прямо и неоднозначно указывали на границы основных единиц текста.

При субстанциональном членении текста возникает вопрос о том, какой текстовой фрагмент может считаться минимальной основной суперсинтаксической единицей. В лингвистической литературе встречаются всевозможные наименования минимальной единицы текста. Наиболее распространенными среди них являются сложное синтаксическое целое, сверхфразовое единство, прозаическая строфа, микротекст и др.

Однако разноречивой здесь большей частью лишь терминологический. Большинство лингвистов приходит к выводу о том, что минимальной суперсинтаксической единицей (назовем ее традиционно — сверхфразовое единство, или СФЕ) является последовательность предложений, объединенная общей микротемой и различными способами межфразовой связи, характеризующаяся определенной структурной и семантической организацией и относительной смысловой законченностью и автономностью, которую эта единица сохраняет и будучи извлеченной из текста.

Еще одной опорной единицей текста при его субстанциональном членении является абзац, который отличается от сверхфразового единства рядом параметров: он может быть многочленным; состоять из одного предложения — так называемый микроабзац; включать в свой состав несколько СФЕ; абзац обладает потенциальными стилистическими характеристиками; выделяется в тексте графически и т. д. Абзац можно определить как композиционно-функциональную суперсинтаксическую единицу, состоящую из одного или нескольких предложений, которая отличается, с одной стороны, особенностями своей внутренней организации (ядро-периферийной структурой), интонационным и графическим оформлением, а с другой стороны, функциональной и потенциальной стилистической значимостью в тексте, общностью значения и коммуникативно-функциональной установки.

Вопрос о минимальных суперсинтаксических единицах не исчерпывает до

конца проблему единиц текста, так как СФЕ и абзацы объединяются в более крупные единства, которые в исследованиях называются по разному — фрагмент, субтекст, комплексное фразовое единство и т. п. Учитывая, что такие фрагменты текста включают в себя несколько абзацев, их логично назвать абзацными комплексами, понимая под абзацным комплексом функционально-семантическое и композиционное единство двух или более синтагматически связанных синсемантических, т. е. отличающихся смысловой неполнотой, абзацев, реализующих свое значение только в составе всего комплекса.

В пользу выделения абзацных комплексов как самостоятельных суперсинтаксических единиц говорит то, что именно в этих фрагментах текста реализуются, как правило, коммуникативные блоки текстовой модели, как, например, в приведенном ниже начальном абзацном комплексе рассказа, реализующем интродуктивный К-блок:

It was a shopping street with lights at intervals. As they change, traffic is turned on and off as by a tap. [...]

At this time in the morning young men and women are at work and the pavements are crowded with parents and grandparents doing their household shopping — serious and anxious people in serious clothes. They meet only briefly, for a few short pregnant words on grave matters, children and prices. The children are all young. [...]

The dogs, at the lowest level, are also paying attention chiefly to each other. [...]

The relation between the three levels is one of responsible authority mixed with affection; parents hastily snatch up a child's hand to steer it in the right direction; their gestures say plainly that this is no world to wander in. Children shout peremptory advice at dogs or drag them by the collar from dangerous acquaintances (J. Cary).

Особую проблему при субстанциональном членении текста представляет и поиск критериев, которые могли бы служить опорными при выделении СФЕ, абзацных комплексов и других более крупных единств, так как, с одной стороны, их границы не всегда очевидны, а с другой стороны, все элементы текста вступают между собой в тесную взаимосвязь, что в значительной степени и предопределяет интегративность текста.

При определении единиц текста следует прежде всего ориентироваться на обзорность этих единиц, т. е. на соответствие их размеров особенностям возможного непосредственного восприятия текста читающим. В. Ингве, на основе данных американского психолога Д. Миллера о том, что человек может удержать в своей памяти одновременно 7 ± 2 отдельных единиц восприятия, разработал в свое время гипотезу глубины синтаксических единиц английского языка [54, 126—139]. Данные анализа объема абзацных комплексов, измеряемого количеством абзацев, вполне согласуются с этой гипотезой.

Границы абзацных комплексов могут быть маркированными и немаркированными. Ориентирами немаркированных границ могут служить:

- 1) введение нового предмета сообщения, изменение времени, места, участников описываемой в тексте ситуации, смена рассказчика и др.;
- 2) переход от диалогической речи к монологической и наоборот, переход от описания к повествованию и наоборот и т. п.;
- 3) тематическое единство фрагмента текста;
- 4) графическое (типографское) выделение (см. Главу II).

Маркированные границы абзацных комплексов отмечены обычно предложениями или микроабзацами вводного (верхняя граница) или обобщающего (нижняя граница) характера:

a) In a large, hot, ornately-furnished drawing-room two*women were sitting (A. Christie);

From this point onward their story comes in two versions, his and hers (M. Spark);

b) That's how was (Th. Forshaw);

So we became good neighbours (R. Graves).

Субстанциональное членение можно охарактеризовать как квантитативно-прагматическое (в этот тип членения включается и дальнейшее разбиение текста на главы, главы, книги, тома), так как при этом способе членения учитываются объем фрагмента текста и возможности восприятия текста читающим, его внимание.

При функциональном членении текста, в отличие от субстанционального членения, объем единицы и ее линейная протяженность не учитываются. Принимается во внимание коммуникативная направленность фрагмента текста или его функциональная значимость и роль в формировании текста. Исходя из этих двух критериев функциональное членение текста можно подразделить на два вида:

1) композиционно-речевое, или квалитативно-преломленное членение, при котором выделяются такие композиционно-речевые формы, как описание, повествование, рассуждение, вычленяется диалогическая и монологическая речь и т. д.;

2) функционально-коммуникативное членение, предполагающее выделение текстообразующих и текстоформирующих элементов, выполняющих принципиально различные функции в формировании текста; предикативных (несущих большую информацию) и релятивных (менее информативных, служебных) элементов [42, 75—76] и т. п.

Дискретность, как и другие общетекстовые категории, может иметь функционально-стилистическую и стилистическую значимость. Функционально-стилистическая значимость дискретности выражается в различии характера дискретизации текстов разного типа. Для текстов, построенных по жесткой модели, заданность дискретизации является их конституирующим признаком. В текстах узуального типа, особенно в научной прозе, дискретизация носит четко выраженный логизированный характер. В таких текстах косвенно вырисовывается сама концепция автора о взаимообусловленности выделенных частей и его аргументация.

В художественном тексте дискретизация, которая носит преимущественно эмоционально-экспрессивный характер, является средством содержательной организации текста. Художественный текст представляет собой не только структуру взаимодействия его элементов, но и задает читателю правила их взаимодействия, т. е. читатель осознает данную структуру не до, а после прочтения текста.

Стилистическая значимость категории дискретности выражается в индивидуально-авторском членении художественного текста — членение текста на отдельные главы, разделы и пр., так или иначе отражает авторское «видение» мира, актуализируя те или иные моменты повествования.

В качестве стилистического приема может использоваться и нарушение правил дискретизации, выражающееся в отсутствии абзачного деления и пунктуационных знаков или в нарушении общепринятых правил их использования (см. примеры на с. 60, 62).

Таким образом, целостность и связность текста, с одной стороны, и дискретность текста, с другой, представляют собой своеобразное единство

противоположностей, одна из которых обуславливает другую.

§ 3. Персональность/имперсональность текста

Категория персональности/имперсональности, которая проявляется в тексте как выраженность/невыраженность авторского, или личностного, начала, является одной из важнейших общетекстовых категорий, реализующейся во всех типах текстов, в то время как образ автора проявляется только в художественных текстах. Функционально-стилистическая значимость этой категории заключается прежде всего в том, что выраженность или невыраженность авторского начала является одним из критериев разграничения функциональных стилей и типов речи, в первую очередь художественной и нехудожественной. В художественных текстах, в отличие от нехудожественных, наличие авторского начала, образа автора является конституирующим признаком, в то время как для многих типов нехудожественных текстов характерным является его отсутствие.

Степень выраженности авторского начала является дифференцирующим признаком трех основных типов текстов — текстов, построенных по жесткой, узуальной и свободной модели. В текстах, построенных по жестким моделям (приказы, кодексы, договоры, конституции, протоколы и пр.), личностное начало отсутствует полностью: хотя все они имеют конкретных авторов, индивидуальность авторов полностью снята и в качестве гипотетического автора выступает некая имперсональная сила — закон, государство, партия, тот или иной социальный институт. В текстах, построенных по узуальным моделям, в частности в научной прозе, выраженность авторского начала минимальна, конкретный автор как бы выступает «от лица науки» и его личностные характеристики выражены минимально. Правда, степень выраженности личностного начала различна для разных наук — точным наукам присуща большая объективизированность изложения, чем гуманитарным. Определенную роль играет и индивидуальность ученого, которая в большей или меньшей степени может проявляться в манере изложения.

В текстах, созданных по свободным моделям — художественных и публицистических — персональность/имперсональность текста выражается в различной степени. В этом плане между художественными и публицистическими текстами имеется существенная разница. Для художественных текстов выраженность авторского начала является обязательной, что же касается публицистических текстов, то они в этом отношении неоднородны и могут быть разбиты на две группы:

1. Тексты, в которых личностное начало полностью снято: автор текста анонимен и его индивидуальная стилистическая манера не маркирована. Автор выступает как рупор идей определенной социальной группы, партии, класса. Для таких текстов характерна объективизированность изложения и ориентация на использование языковых и стилистических особенностей научного и официально-делового стилей, как наиболее безличностных. Примерами текстов такого типа являются передовые и редакционные статьи газет («Правда», «Известия»), журналов («Коммунист»), рубрика «We say» и передовицы газеты «Morning Star», «Daily World».

2. Тексты, в которых личностное начало выражено вполне определенно: автор текста не анонимен, его индивидуальная стилистическая манера является

маркированной. Как и в первом случае, автор выступает как рупор идей определенных социальных сил, но в данном случае эти идеи опосредствованы личностным отношением автора. Для таких текстов характерна субъективизированная манера изложения и широкое использование особенностей художественного типа речи. Не случайно, что многие писатели прошлого и настоящего являлись одновременно и яркими публицистами (Л. Толстой, Л. Леонов, И. Эренбург, Дж. Олдридж, Э. Хемингуэй, Т. Драйзер и др.). Примерами текстов такого типа являются газетные и журнальные статьи по вопросам внешней и внутренней политики, по экономическим, морально-этическим, искусствоведческим и другим вопросам.

И наконец, в художественных текстах персональность текста, которая реализуется через выраженность авторского начала, является обязательной, ибо именно она является тем фактором, который в первую очередь обеспечивает единство художественного текста.

Образ автора — категория преимущественно литературоведческая, поэтому не останавливаясь подробно на ее трактовке, рассмотрим вкратце некоторые понятия, связанные с реализацией данной категории, которые имеют определенные лингвистические характеристики.

Принято различать понятия «писатель», или лицо, стоящее вне структуры художественного произведения и принадлежащее миру реальной действительности (например, А. П. Чехов, Р. Киплинг), «автор», или образ писателя в созданном им произведении, каким он возникает в сознании читателя (например, А. П. Чехов как автор ранних юмористических рассказов и А. П. Чехов как автор «Степи», «Дома с мезонином», «Архиерея», «Ионьча»; Р. Киплинг как автор сказок и «Книги джунглей» и Р. Киплинг как автор «Казарменных баллад» и «Кима»), и «повествователь» — некий образ или персонаж, который может совпадать с образом автора, от лица которого ведется повествование, или не совпадать. «Повествователь» — аналог автора: он отбирает, компоует, излагает и оценивает факты (например, доктор Уотсон — повествователь о приключениях Шерлока Холмса, Печорин, Р. Крузо, Гулливер, лейтенант Генри — повествователи о своей жизни). Основное отличие автора от повествователя состоит в том, что повествователь находится в том же мире, что и остальные персонажи, автор же стоит над персонажами [18].

Разграничение образа автора и повествователя тесно связано с основными типами повествования. Богатство повествовательных форм художественной прозы можно свести к двум основным типам: повествование от третьего лица, или объективизированное повествование, и повествование от первого лица, или субъективизированное повествование.

В объективизированном повествовании рассказ ведется от лица «всеведущего» автора, повествователь не назван и не выделяется, иными словами, образ автора и повествователь слиты воедино, и автор выступает как имперсональный повествователь, стоящий вне самого произведения. Так строятся романы Дж. Голсуорси форсайтовского цикла, «По ком звонит колокол» Э. Хемингуэя, романы И. Тургенева, М. Шолохова, Ю. Бондарева и многие другие. Частным и довольно редким случаем такого типа повествования являются художественные тексты, где повествователь не назван, но выделен индивидуальной манерой повествования как, например, в рассказе Н. Лескова «Левша». Аналогично построен и роман Р. Олдингтона «Смерть героя». Повествователь — лицо, которое близко знало героя — не назван, хотя и упоминается в романе несколько раз, но все повествование ведется преимущественно

не от первого лица, а от третьего.

В субъективизированном повествовании рассказ ведется от лица рассказчика, в этом случае автор как бы скрывается под маской повествователя, получая возможность не только описать некоторые события, но и раскрыть внутренний мир героя-повествователя. В качестве примера можно привести «Герой нашего времени» М. Лермонтова, «Прощай, оружие!» Э. Хемингуэя, «Над пропастью во ржи» Д. Сэлинджера и др. В этих произведениях повествователь не только назван, но его речевая манера стилистически маркирована — повествование адекватно отображает все основные речевые особенности повествователя. Частным случаем такого повествования являются художественные тексты, в которых повествователь, хотя и назван, но его речевая манера стилистически не выделена — рассказы Уотсона о Ш. Холмсе, повествования Р. Крузо, Гулливера о своих приключениях.

Вышеизложенное деление несколько упрощает реальное положение вещей. Прежде всего в современной художественной прозе нередко наблюдается одновременное использование объективизированного и субъективизированного типов повествования, четко противопоставляемых друг другу. Наиболее характерный пример в этом плане — роман М. Булгакова «Мастер и Маргарита».

«Мастер и Маргарита» — двойной роман, роман о романе, роман автора о Мастере и роман Мастера о Понтии Пилате. Роман Мастера безличен, в нем нет персонифицированного автора или обращений к читателю, нет эксплицитно выраженных авторских мнений, поправок к тому, что говорят персонажи исторических сравнений и т. д. Совсем иначе написан роман о Мастере. Личность автора глубоко персонифицирована — в тексте романа множество обращений к читателю, споров с ним, объяснений, ссылок на собственный опыт, его крайняя эмоциональность. Манера повествования в первом случае актуализирует его достоверность, а во втором — недостоверность [69].

В современной прозе даже при единстве манеры повествования возможны самые различные ее модификации, выявление различных, подчас взаимоисключающих точек зрения. Это явление обычно определяется как «полифонизм» повествования.

§ 4. Установка на читателя

Установка на читателя является одной из важнейших общетекстовых категорий, поскольку при создании любого текста его автор сознательно или бессознательно ориентируется на определенную группу читателей. Иными словами, автор текста обязательно должен учитывать «фактор адресата», или особенности процесса восприятия, понимания и конкретные условия речевого общения, связанные с данным текстом. Между текстом и аудиторией складываются отношения, диалогичные по своей сущности,— отношения, предполагающие активность восприятия.

Из этого следует, что интерпретация и оценка художественного текста начинается не с момента его «потребления», а с момента его целенаправленного выбора. Возникает вопрос: какие факторы являются решающими при выборе читателем того или иного произведения и как он определяется намерениями писателя.

Введем понятие «характерологические признаки», или «маркеры», художественного текста, или совокупность внешних признаков текста, с которыми читатель знакомится, а автор или издательство помещают их перед

текстом. К ним можно отнести: указания на издательство, серию (например, «Жизнь замечательных людей», «Военные мемуары», «Зарубежный роман XX века»); указание автора, характер авторского псевдонима (весьма характерны в этом отношении псевдонимы русских писателей и поэтов дореволюционной и послереволюционной поры — М. Горький, Д. Бедный, П. Беспощадный, А. Невеселый, впоследствии А. Веселый, В. И. Лебедев-Кумач и др.); формулировка заголовка (например, «Загадка семи циферблатов» А. Кристи, «Убийство невесты» Дж. Макдональда, где формулировка заголовка явно указывает на принадлежность данного текста к жанру детектива; «Сага о Форсайтах» Дж. Голсуорси, «Будденброки» Т. Манна, «Семья Тибо» М. дюГара, где характер заголовка указывает на принадлежность текста к жанру семейно-бытовой хроники и т. д.); авторские указания на характер текста (в том числе и такие, которые противоречат устоявшемуся читательскому представлению — роман в стихах «Евгений Онегин» А. Пушкина, поэма «Мертвые души»

Н. Гоголя, «джазовый роман» — «Смерть героя» Р. Олдингтона, «Оптимистическая трагедия» В. Вишневского); указания на жанр, способы членения текста, характер начального абзаца и др.

Тезаурус читателя, или «блок памяти», обусловлен не только его непосредственным жизненным опытом, но и знанием основных особенностей данного жанра или стиля [20, 142]. Наличие блока памяти обеспечивает работу механизма вероятностного прогнозирования — прогноз о содержании данного художественного текста базируется на индивидуальном опыте читателя и переносится на художественный текст. Читатель производит выбор книги с ориентацией на «ожидаемое», иными словами, находит книгу. И наоборот, «неожиданность», выраженная характерологическими признаками художественного текста, иногда вынуждает читателя сделать данный выбор, иными словами, книга находит читателя. Однако и в том, и в другом случаях выбор книги предопределяется наличием у читателя некой «пре- модели» содержания книги, и процесс восприятия является процессом последовательного соотнесения некой идеальной читательской «премодели» с реальным содержанием художественного текста.

Наличие подобных соотношений всегда интуитивно осознавалось писателями, художниками. Поэтому отбор и использование выразительных средств и стилистических приемов художественного текста могли проводиться с ориентацией или на читательскую премодель, или на «разрушение» данной модели, что и образует так называемый «эффект обманутого ожидания» (см. с. 33—34). Этот эффект может реализоваться не только в контексте определенного художественного текста, но и в контексте парадигмы произведений, объединяемых общей эпохой, литературным направлением или школой, традициями жанра, авторством и т. д. Здесь возможны четыре основных случая:

1. Характерологические признаки художественного текста соответствуют сложившемуся представлению об особенностях текстов данной эпохи, направления, жанра, автора и пр., т. е. реальное содержание текста в целом соответствует читательской премодели содержания текста.

2. Характерологические признаки художественного текста не соответствуют реальному содержанию текста, как, например, социально-психологический роман или повесть в форме детективного романа («Преступление и наказание» Ф. Достоевского), социальная сатира в форме панегирика или оды (ода «Фелица» Г. Державина, «Гимн бороде» М. Ломоносова), социально-философский роман в форме романа приключений («Робинзон Крузо» Д. Дефо, «Путешествия Гулливера» Дж. Свифта).

3. Характерологические признаки художественного текста противоречат реальному содержанию текста — своеобразная «гиперболизация» формальных признаков текста данной парадигмы разрушает читательскую премодель содержания данного текста и превращает его в свою противоположность (например, «Дон Кихот» М. Сервантеса, довременный французский «антироман», «антипьесы» С. Беккета и

Э. Ионеску).

4. Характерологические признаки художественного текста могут намеренно разрушаться содержанием текста, создавая (удачно или неудачно) новые характерологические признаки текста, как, например, в поэзии В. Маяковского, А. Вознесенского, интеллектуальном театре Б. Брехта. В случае принятия новых, характерологических признаков, как эстетически значимых для читателя, они могут выступать как часть тезауруса читателя для построения премоделей содержания других текстов.

Итак, текст представляет собой целостное комплексное образование,

свойственное письменному типу речи. В речи тексты представлены бесконечным количеством вариантов, но в плане языка могут быть сведены к довольно ограниченному количеству моделей текста, или текстом. Модели текстов могут быть жесткими, узуральными и свободными. Компонентами моделей текстов являются коммуникативные блоки, которые делятся на текстообразующие и текстоформирующие. Как и на других языковых уровнях, на уровне текста возможна синонимия, что дает возможность выделить стилистически маркированные и стилистически немаркированные модели текстов. Стилистически маркированные модели текстов образуются путем редуции, экспансии и инверсии текстообразующих коммуникативных блоков текста. Тексты, как и другие единицы языка, характеризуются наличием категорий, важнейшими из которых являются инте* гративность текста, дискретность текста, персональность/имперсональность текста и установка на читателя.



Глава VIII

СТИЛИСТИЧЕСКАЯ ДИФФЕРЕНЦИАЦИЯ СОВРЕМЕННОГО АНГЛИЙСКОГО ЯЗЫКА

Вопрос стилистической дифференциации современного английского языка, как, впрочем, и любого иного языка, необычайно сложен. Понятие единого общенационального литературного языка является научной абстракцией, в речевой деятельности говорящие пользуются многочисленными и часто пересекающимися функциональными и нефункциональными разновидностями речи. Под нефункциональными разновидностями подразумевают такие свойства речевой деятельности и речи, которые обусловлены не прагматическими целями говорящих или их ролевыми отношениями, (см. с. 236), а исключительно сферой их использования. Это или территориальная сфера (так называемые местные диалекты, как, например, лондонское кокни или южный диалект в США), или социальная и профессиональная сферы (социальные и профессиональные жаргоны, как, например, франко-норманский диалект норманов в средневековой Англии, студенческие или молодежные жаргоны, жаргоны музыкантов, спортсменов, воров, наркоманов, и пр.). Использование данных разновидностей языка обусловлено принадлежностью говорящих к данной территориальной или корпоративной группе, в некоторых случаях данные разновидности языка могут обладать собственной стилистической дифференциацией (франко-норманский диалект) или восприниматься их носителями как стилистически значимые (различные виды жаргонов). Границы между территориальными диалектами и социальными жаргонами иногда совпадают, так лондонское кокни используется социальными низами Лондона, т. е. кокни является одновременно и территориальным диалектом и социальным жаргоном. Элементы

территориальных и социальных диалектов, будучи закрепленными за определенными сферами употребления, могут иногда использоваться в стилистических целях вне данных сфер (в частности в функциях создания речевой характеристики персонажей художественной литературы), но в довольно ограниченных пределах. Гораздо больший интерес для стилистики представляют функциональные разновидности языка, или функциональные стили общенародного языка.

Существование функциональных стилей обусловлено тем, что одну и ту же мысль можно передать словами и написать, используя различные языковые средства. Изменение окраски выражения мысли существенно влияет на восприятие содержания и предопределяет разные формы реакции на услышанное или прочитанное. Это можно проследить на следующем примере:

«I say, Owl,» said Christopher Robin, «isn't this fun?» [...]

«The atmospheric conditions have been very unfavourable lately,» said Owl.

«The what?»

«It has been raining,» explained Owl.

«Yes,» said Christopher Robin, «It has.»

«The flood-level has reached an unprecedented height.»

«The who?» «There's a lot of water about,» explained Owl. (A. Miln).

Различие между книжной и разговорной речью, как и многие другие различия подобного рода, легко осознаются говорящими. Однако их научное описание является очень сложной проблемой. Рассмотрим, как она трактуется в литературе.

В советской филологии можно выделить два, на первый взгляд, противоположных подхода к определению стиля — «функциональный» (стиль — художественная закономерность, обеспечивающая единство элементов произведения [96, 34]) и «предметный» (стиль как система, подсистема, совокупность и пр. неких языковых единиц и способы их организации). Такая двойственность в понимании стиля восходит к концепции акад. В. В. Виноградова, в работах которого можно встретить как равноправные определения стиля как совокупности приемов употребления, отбора и сочетания средств речевого общения («Стиль — это общественно осознанная и функционально обусловленная, внутренне объединенная совокупность приемов употребления, отбора и сочетания средств языкового общения того или иного общенародного, общенационального языка, соотносимая с другими такими же способами выражения, которые служат для иных целей, выполняют иные функции в речевой практике данного народа» [35, 66]) и определение стиля как частных композиционных п о д с и с т е м [38,5]. В советской лингвистике возобладало второе понимание стиля, т. е. понимание стиля как некой подсистемы (системы, разновидности, области, совокупности и пр.) языковых средств, объединяемых единством выполняемой ими функций или общностью сферы их употребления.

Рассмотрим теперь проблему классификации функциональных стилей. Можно выделить два подхода к решению данной проблемы: дедуктивный и индуктивный. При д е д у к т и в н о м подходе (т. е. от общего к частному) в качестве критериев классификации принимаются признаки, которые прямо и непосредственно из речевого материала не выводятся, а рассматриваются как заданные. Здесь можно выделить несколько классификационных схем.

а) Классификация функциональных стилей на основе функции языка. Следует отметить, что при данном подходе многие исследователи исходят из признания наличия у языка не двух функций, о которых мы писали выше, а большего количества.

А. М. Пешковский, противопоставляя «основную цель всякого говорения —

сообщение мысли» «особым, добавочным» по отношению к этой основной цели, выделил следующие стили: стиль художественной речи, целью которого является воздействие на воображение слушателя и возбуждение в нем эстетических переживаний, стиль ораторский, рекламной речи, целью которого является воздействие на его волю, и стиль лекторской речи, популяризация, облегчающая понимание сказанного [83, 148].

Другую классификацию предложил В. В. Виноградов. Исходя из выделения таких функций языка, как общение, сообщение и воздействие, он предположил, что функция общения реализуется в обиходнобытовом стиле, функция сообщения — в обиходно-деловом, официально-документальном и научном, функция воздействия — в художественно-беллетристическом и публицистическом стилях [38, 6]. Однако и в этом случае, как отмечает В. В. Виноградов, стили, функции и сферы общения могут не совпадать.

б) Классификация функциональных стилей на основе критерия сферы употребления языка.

В советской лингвистике делались попытки классифицировать стили исходя из учета тех возможных сфер речи, в которых они употребляются. Под сферами речи подразумевают те социально-речевые ситуации, в которых происходит человеческое общение. Однако, поскольку число таких ситуаций неопределенно велико, возникает необходимость каким-то образом их типизировать, обобщить. Выделение типизованных социально-речевых ситуаций осуществляется двумя путями. В первом случае выделяются две исторически сложившиеся сферы общения — устная и письменная и, соответственно, разговорная и книжная речь, которые затем подвергаются дальнейшему классификационному членению. Во втором случае выделяются лингвистические и экстралингвистические факторы, которые оказывают решающее влияние на функционирование языка и, в частности, на «членение» его по определенным сферам общения.

В первом случае вначале разграничивают разговорную и письменную речь, которые рассматриваются как стили, а затем в письменном стиле выделяется стиль научного изложения и стиль художественной литературы, а в разговорной речи — разговорный литературный и разговорно-фамильярный стили. Таким образом постулируется наличие четырех стилей, которые рассматриваются как стили языка. Все остальные стили, число которых бесконечно велико, именуются разговорными стилями, непосредственно связанными со сферами общения [26, 69—72].

Во втором случае выделяется три группы стилеобразующих факторов:

1. «Базовый комплекс факторов», т. е. экстралингвистические факторы, непосредственно связанные с сущностью языка: формы общественного сознания и соответствующие им виды общественной деятельности (наука, право, искусство и пр.), определяющие «сферу общения»; специфический для каждой формы сознания тип мышления — отвлеченно-обобщенный или конкретный (логический или образный);

2. Объективные стилеобразующие факторы: форма проявления языка (устная или письменная), вид речи (монологическая или диалогическая), способ коммуникации (массовая или личная), жанр речи

(статья, учебник, доклад, выступление на собрании, личная беседа и т. д.) и др.

Эти факторы определяют разновидности стилей, или подстили.

3. Ситуативно-общественные факторы: тон речи (высокий, нейтральный, сниженный), ориентация на слушателя (аудиторию), вид речевого акта (односторонний или двусторонний). Эти факторы модифицируют подстили.

В этом случае выделяют следующие стили: научный, официально-деловой,

публицистический, художественный и разговорно-бытовой.

в) Классификация функциональных стилей на основе трех базовых дифференциальных признаков (эмоциональность/неэмоциональность, спонтанность/неспонтанность, нормативность/ненормативность) и их возможных комбинаций, позволившая выделить восемь теоретически возможных классов, включающих все возможные функциональные стили. [48, *ПО—111*]

Весьма интересное и оригинальное решение данной проблемы предложил Ю. М. Скребнев. Он полагает, что язык не является гомогенной системой, а распадается на ряд субъязыков. Под субъязыками понимаются языковые системы, «обслуживающие» различные сферы общения. Субъязыки обладают всеми свойствами языка, за исключением свойства универсальной применимости. Система любого субъязыка состоит из: а) абсолютно специфических единиц; б) относительно специфических единиц и в) неспецифических единиц. Различие между сферами является функциональным, различие между субъязыками — стилистическим. Стилль представляет собой характеристику абсолютно специфических конститuentов данного субъязыка. Поскольку сферы языка могут быть разных порядков и выделение их произвольно, точнее, зависит от точки зрения исследователя, то и количество сфер, и количество субъязыков неопределенно велико.

Рассмотрим теперь второй подход к решению проблемы классификации функциональных стилей — индуктивный (т. е. от частного к общему). При индуктивном подходе критерии классификации не считаются заданными заранее, а извлекаются из результатов анализа конкретного языкового материала. В идеале эта процедура выглядит так: исследователь располагает значительным объемом материала, представляющим собой совокупность высказываний (текстов). Данные тексты разбивают на определенные классы, на основании сходства лексических, синтаксических и прочих параметров. Выделенные таким образом совокупности текстов и будут репрезентировать функциональные стили. В действительности такая процедура осуществляется редко, хотя она в принципе возможна.

При таком подходе обычно выделяют следующие стили: ораторский, разговорный, поэтический, публицистический и газетный, деловой, научный, художественной прозы.

Расхождения в существующих классификациях касаются статуса трех стилей — стили художественной прозы, газетного стили и разговорно-бытового стили.

Исходя из ранее выдвинутого положения о разграничении первичной и вторичных семиотических систем, мы полагаем, что художественная речь не образует отдельного функционального стили, который сопоставляется с другими стилями, а представляет особый тип языка. В связи с этим и художественная литература является вторичной семиотической системой, которая, хотя и базируется на первичной, семиотической системе, образует новые объекты — произведения словесного искусства, подчиняющиеся качественно иным закономерностям строения и функционирования.

Возникают споры и в отношении статуса газетного стили. Одни лингвисты считают, что существование газетного стили обусловлено и определенной целью коммуникации, и наличием специфической системы языковых средств. Однако эти качества проявляются только в определенных материалах газеты: кратких информационных сообщениях, газетных отчетах о парламентских дебатах, судебных заседаниях, чисто информационных статьях, рекламах и объявлениях, заголовках, и, с определенными оговорками, в передовых статьях.

Однако общепризнано, что передовые статьи относятся к публицистическому стилю. Реклама и объявления в газетах ничем не отличаются от публикуемых в других средствах массовой информации, возможность существования «чисто информационных статей» в газете представляется сомнительной, ибо выбор и публикация материала всегда определяется идеологическими установками газеты. Таким образом, «поле» проявления специфического газетного стиля сводится к кратким информационным сообщениям, газетным отчетам и заголовкам.

Своеобразие газетных заголовков в англоязычной прессе не является достаточным основанием, чтобы говорить о существовании отдельного функционального стиля. Нам представляется более целесообразным говорить не о газетном стиле, а о языке газеты вообще, понимая под этим и особенности языка, и особенности жанра. Исключение из совокупности функциональных стилей устной речи нецелесообразно. Устная речь не только первична по отношению к письменной речи, но является особым типом языка, и ее стилистическая дифференциация представляет собой сложное и многоплановое явление.

После этого небольшого экскурса в историю вопроса изложим нашу точку зрения на рассматриваемые проблемы. Исходя из ранее принятых разграничений целей говорящего на неязыковые, или прагматические, и языковые, или конструктивные, разграничивая стиль деятельности и стиль «продукта» деятельности, сформулируем основные выводы, следующие из принятой трактовки данных понятий.

Во-первых, используя разграничение трех аспектов языковых явлений — языковой системы, речевой деятельности и языкового материала — «продукта» речевой деятельности [117, 24 —261, полагаем, что понятие «цель» соотносимо только с людьми, с языковым коллективом, осуществляющим речевую деятельность, понятие «функция» относится только к языковой системе, языковому материалу (речи) и их компонентам.

Во-вторых, функции элементов языка и функции единиц речи не являются их имманентным свойством, а возникают в результате дец- направленности речевой деятельности языкового коллектива. \ Для создания говорящим высказывания или текста, с помощью которого он стремится достичь какой-то неязыковой, прагматической цели, он целенаправленно отбирает и комбинирует те элементы языка, которые общественно осознаны как наиболее пригодные для решения данной задачи в данных условиях общения. И наоборот, использование языковым коллективом определенных средств для достижения какой-то цели ведет к тому, что эти средства осознаются обществом как наиболее пригодные, функционально «ориентированные». Отметим одно очень важное обстоятельство. Говорящий производит отбор и комбинацию элементов языка не просто основываясь на здравом смысле, а руководствуясь традициями отбора и комбинации элементов, которые сложились в языковом коллективе и которые образуют общественно осознанные стереотипы речевого поведения.

В-третьих, количество возможных целей речевой деятельности неограниченно велико и исторически изменчиво, поэтому разные прагматические цели могут достигаться одинаковыми языковыми средствами и, наоборот, одна и та же прагматическая цель может достигаться различными языковыми средствами.

В-четвертых, и это самое важное, функциональная «ориентация» элементов языковой системы и функциональная «ориентация» единиц речи и речевых произведений определяются разными отношениями: функции элементов языка определяются их назначением в формировании речевого высказывания с определенной прагматической установкой, т. е. в «языковой действительности», функции речевых произведений — их целевым назначением в объективной

действительности. Но и в том, и в другом случае функциональное назначение представляет собой снятый момент целенаправленной речевой деятельности.

Понимание стиля как совокупность приемов использования языка и понимание стиля как совокупность языковых или речевых подсистем не исключают друг друга, однако необходимо строго и последовательно разграничивать понимание стиля как значимое свойство человеческой деятельности, в том числе и речевой, которое представляет собой совокупность приемов, и понимание стиля как особое свойство «продукта» данной деятельности, который образует определенные подсистемы. Из этого следует, что понимание стиля будет неодинаковым применительно к языку, речевой деятельности и речи и что необходимо различать в этом аспекте не одну, а минимум три типа стилистики — стилистику языка, стилистику речевой деятельности и стилистику речи, или стилистику высказываний и текстов.

Рассмотрим предмет и основные понятия стилистики языка. Основные функции языка — познавательно-отражательная и коммуникативная — определяют как свойства всей языковой системы, так и ее компонентов. Стилистика языка рассматривает в качестве предмета исследования совокупность стилистически маркированных элементов любого уровня языка (выразительных средств), под которыми подразумеваются маркированные члены стилистических оппозиций, образующиеся на основе парадигматических отношений и имеющие инвариантный характер. Выразительные средства возникли и закрепились в языке как стилистические средства номинации и коммуникации в связи со все усложняющейся социальной жизнью общества. Выразительные средства представляют собой не некие случайные образования, а определенные системы, состав и характер кото

рых обусловлен формами существования и функционирования языка в обществе.

Языковая система внутренне неоднородна. Прежде всего, язык теснейшим образом связан с мышлением и поэтому не может не отражать и особенности различных типов мышления: конкретно-образного и абстрактно-логического. Это различие еще на самых ранних этапах существования языка привело к выделению элементов языка, обслуживающих в первую очередь сферу абстрактно-логического мышления, и элементов языка, обслуживающих сферу конкретно-образного мышления, и, соответственно, языка нехудожественного, практического, и языка художественного, поэтического (более подробно см. с. 36—38). Таким образом, художественный (поэтический) язык и нехудожественный (бытовой) язык представляют собой не разные стили, а разные типы языка. Разумеется, границы между ними не являются неизблемыми ни в прошлом, ни сейчас. В разговорной практической речи широко используются элементы поэтического языка: пословицы, поговорки, прибаутки, модные словечки, различные окказионализмы и пр., в письменной практической речи также возможно включение в текст или высказывание эмоционально-художественных компонентов, как, например, в научно-художественной или научно-популярной литературе, в очерках, репортажах, рецензиях, фельетонах.

Далее необходимо разграничить устный и письменный языки, которые различаются не только формой существования, но и своим содержанием, и системами выразительных средств. Широко распространено мнение, что письменная речь есть лишь способ фиксации устной речи. Но, очевидно, здесь все обстоит гораздо сложнее.

Действительно, человеческий язык исторически длительное время существовал только в устной форме. Письменность, возникнув как форма фиксации устной речи, очень скоро превратилась в особый тип языка, обладающий не только формальными, но и семантическими особенностями. Этому способствовало и то обстоятельство, что письменность в течение долгого времени обслуживала не все общество, а главным образом отдельные его группы — сперва жрецов, государственных чиновников, профессиональных писцов, затем интеллигенцию, различные состоятельные слои общества. Письменная форма речи таким образом превратилась в особый функциональный тип языка, в результате чего возникло еще одно функциональное разделение языка — разговорный и книжный языки.

Выделение разговорного и книжного функциональных типов языка является основанием и для выделения их единиц — моделей текстов и моделей высказываний. Бурное развитие лингвистики текста в последние годы привело к тому, что понятие «текст» стало многозначным и включает также понятие «высказывание». Разграничение понятий «текст» и «высказывание» следует соблюдать, ибо различия между ними принципиальны. Сводятся они к следующему:

1. Высказывание реализуется в устной форме и ориентируется на нормы разговорного языка, текст реализуется в письменной форме и ориентируется на нормы книжного языка;
2. Высказывание, как правило, диалогично, текст монологичен;
3. Высказывание всегда предназначено для определенного адресата, для текста это требование не является обязательным;
4. Высказывание ориентировано на немедленную реакцию адресата, для текста это требование не является обязательным;
5. Высказывание всегда связано с конкретной ситуацией общения, текст с

конкретной ситуацией общения не связан;

6. При порождении высказывания широко используются фонетические, интонационные и паралингвистические средства, для текста их использование невозможно.

Вышеизложенное позволяет постулировать наличие в системе языка моделей высказываний и моделей текстов. Вопрос о возможности выделения моделей текстов был рассмотрен раньше.

Можно предположить, что подобная классификация (выделение жестких, узуальных и свободных моделей) применима не только к текстам, но и к высказываниям. Наиболее легко выделяются жесткие, или облигаторные, модели высказываний, по которым строятся диалоги, воплощающие формы речевого социального этикета: формулы представления, приветствия, прощания и пр. Узуальные модели используются в стандартных социальных ситуациях: диалоги продавца и покупателя, клиента и официанта, водителя такси и пассажира и т. д. И наконец, свободные модели используются при построении диалогов неформального характера. Сказанное выше, разумеется, не следует рассматривать как некую классификацию — этот вопрос нуждается в дальнейшем изучении.

Таким образом, понятие языка как системы должно включать и основные виды общественного употребления данной системы, обусловленные различиями в типах мышления (конкретно-образное и абстрактно-логическое), определяющими разграничение поэтического и практического языка, и в формах и типах речевого общения (устная и письменная речь), определяющими разграничение книжного и разговорного языка. Эти подсистемы языка мы определяем как функциональные типы языка. Функциональные типы языка являются той базой, на основе которой возникает стилистическая дифференциация речевой деятельности и речи.

Рассмотрим теперь предмет и основные понятия стилистики речевой деятельности.

Стилистика речевой деятельности рассматривает совокупность порождающих моделей высказываний и текстов, ориентированных на оптимизацию использования номинативных, коммуникативных и экспрессивных средств языка путем их селекции и комбинации для достижения определенного прагматического эффекта в заданных условиях общения.

Основным понятием стилистики речевой деятельности является понятие стиля речевой деятельности, который мы определяем как общественно осознанный стереотип речевого поведения.

Стереотипы речевого поведения, или функциональные стили речевой деятельности, представляют собой нормы построения определенных, достаточно широких классов текстов или высказываний, в которых воплощаются обобщенные социальные роли — такие как поэт, журналист, администратор, политик, ученый, студент, преподаватель, отец, мать и т. д. Эти нормы, как и всякие нормы ролевого поведения, определяются ролевыми ожиданиями и ролевыми предписаниями, которые общество предъявляет к говорящим (пишущим). Субъект речи (автор) знает, что тексты или высказывания такого рода, преследующие такую цель, надо строить так, а не иначе, и знает, что другие (читатели, слушатели) ждут от него именно такого речевого поведения; в некоторых же случаях стилевые нормы прямо сформулированы в специальных руководствах [48, 60].

Количество стереотипов речевого поведения не является бесконечным, но оно достаточно велико. Однако во всех случаях языковым материалом для создания той или иной социальной роли в языковом аспекте являются ресурсы (выразительные средства) функциональных типов языка в их самых разнообразных комбинациях. Так, например, оратор, обращаясь к аудитории,

строит свою речь, основываясь прежде всего на нормах книжной, нехудожественной речи, апеллируя к разуму слушателей (логичность, последовательность, доказательность и пр.), но одновременно использует средства художественного языка (образность, эмоциональность), апеллируя к чувствам своих слушателей.

Выбор того или иного стереотипа из ряда существующих в данном обществе определяется целым рядом факторов, из которых мы отметим следующие:

1. Рольевые отношения между говорящим и слушающим. Это значит, что участники акта коммуникации всегда выступают не как некие абстрактные личности, а как участники определенных социальных ситуаций, обязывающих их играть предписанную обществом роль—отца, матери, ребенка, начальника, подчиненного, покупателя, продавца, преподавателя, студента и пр. Условно можно выделить два типа отношений: рольевый статус коммуникантов совпадает (студент — студент, девушка — девушка, старик — старик, пассажир — пассажир), и рольевые статусы коммуникантов не совпадают (студент — преподаватель, девочка — женщина, пассажир — контролер или в более общем виде: старший — младший).

2. Социальные ситуации, в которых происходит акт коммуникации. Социальная ситуация есть производное от рольевых отношений коммуникантов. В самом общем виде можно выделить два типа социальных ситуаций: а) социальные ситуации, в которых рольевые статусы коммуникантов совпадают; в данном случае ситуации могут быть формальными и неформальными; б) социальные ситуации, в которых рольевые статусы коммуникантов не совпадают, в этом случае ситуации являются, как правило, формальными.

3. Прагматическая цель участников акта коммуникации. Основной целью любого акта коммуникации является не передача информации, а достижение некоего прагматического эффекта. Передача информации является только средством достижения этого результата. Однако для того, чтобы достичь этого результата, говорящий должен избрать тот стереотип речевого поведения, который в данной социальной среде считается оптимальным.

Во всех этих случаях стиль речевой деятельности является важнейшим, но далеко не единственным компонентом определенного стиля поведения говорящего, который указывает на принадлежность субъекта к определенной социальной группе или на его ориентацию на данную группу, на ту социальную роль, которую он исполняет, на его отношение к предмету речи, на его отношение к адресату. Поэтому классификация и описание стилей речевой деятельности могут быть достаточно адекватными только при обращении к данным социальной психологии и психологии личности.

Признание того факта, что стиль речевого поведения основывается на рольевых предписаниях и типизированных социальных ситуациях не исключает воздействия индивидуального, личностного фактора. Более того, как отмечалось выше, «социальность» того или иного функционального стиля можно определить через степень выраженности/невыраженности личностного, авторского начала, которая закрепляется практикой речевой деятельности и кодифицируется обществом.

Можно, очевидно, выделить следующие основные стили речевой деятельности:

Официально-деловой стиль. Базируется исключительно на нехудожественном письменном типе языка, личностное начало полностью исключается, используется в формальных (официальных) ситуациях при равном или неравном рольевом статусе коммуникантов.

Научно-профессиональный стиль. Базируется преимущественно на нехудожественном письменном типе языка, личностное начало минимально. В отдельных своих разновидностях — в научно-художественном стиле, научно-популярном стиле — возможно широкое использование структур художественного языка, в этом случае роль личностного фактора возрастает.

Публицистический стиль. Базируется преимущественно на нехудожественном письменном типе языка, однако может широко включать структуры художественного письменного и устного типов речи. Личностный фактор играет весьма существенную роль.

Литературно-разговорный стиль. Базируется преимущественно на нехудожественном письменном типе языка, но может включать структуры художественного письменного и устного типов речи. Употребляется в формальных ситуациях при равном и неравном ролевом статусе коммуникантов. Личностное начало может быть полностью элиминировано, но может проявляться и весьма ярко.

Фамильярно-разговорный стиль. Базируется на нехудожественном устном типе языка, включает структуры художественного устного типа языка, употребляется в неформальных ситуациях при равном ролевом статусе коммуникантов. Личностное начало является ведущим.

Следует подчеркнуть, что выделенные функциональные стили речевой деятельности представляют собой некие абстракции, и в «чистом» виде они наблюдаются очень редко. В реальной речевой деятельности, особенно протекающей в устной форме, может происходить и мгновенное переключение с одного стиля на другой, и смешение (намеренное и бессознательное) элементов различных функциональных стилей.

Рассмотрим теперь предмет и основные понятия стилистики речи, или стилистики высказываний и текстов. Основными функциями речевых произведений являются познавательно-отражательная и коммуникативная. На основе данных функций в речи (как в «продукте») может возникать в зависимости от конкретных социально-исторических условий существования языкового коллектива весьма большое количество самых разнообразных функций: функция аккумуляции общественного опыта, эмотивно-волеуправляющая, сигнальная, поэтическая, пропагандистская и пр. Определенная манера деятельности (поведения — в данном случае речевого) ведет к тому, что и «продукт» данной деятельности (в данном случае — высказывания и тексты) будет обладать определенными семантическими и структурными особенностями. В стилистике речи под стилем следует понимать содержательные свойства высказывания, текста.

Наличие у высказываний и текстов сходных или одинаковых семантических и структурных признаков, которые обусловлены определенным стилем речевой деятельности, позволяет объединить высказывания и тексты в различные классы. Эти классы можно создавать на основе различных критериев. Целесообразно разграничить три больших класса, единицы которых находятся в иерархических отношениях друг к другу.

Первый класс можно определить как типы текстов. Под типом текстов подразумевают различные группы текстов, которые относятся к одному функциональному стилю речевой деятельности, но различаются предметно-содержательными, или денотативными характеристиками. Так, тексты официально-делового стиля в типовом отношении подразделяются на управленческие, юридические, военные, коммерческие, экономические, дипломатические. Этот перечень, очевидно, может быть продолжен. В научном

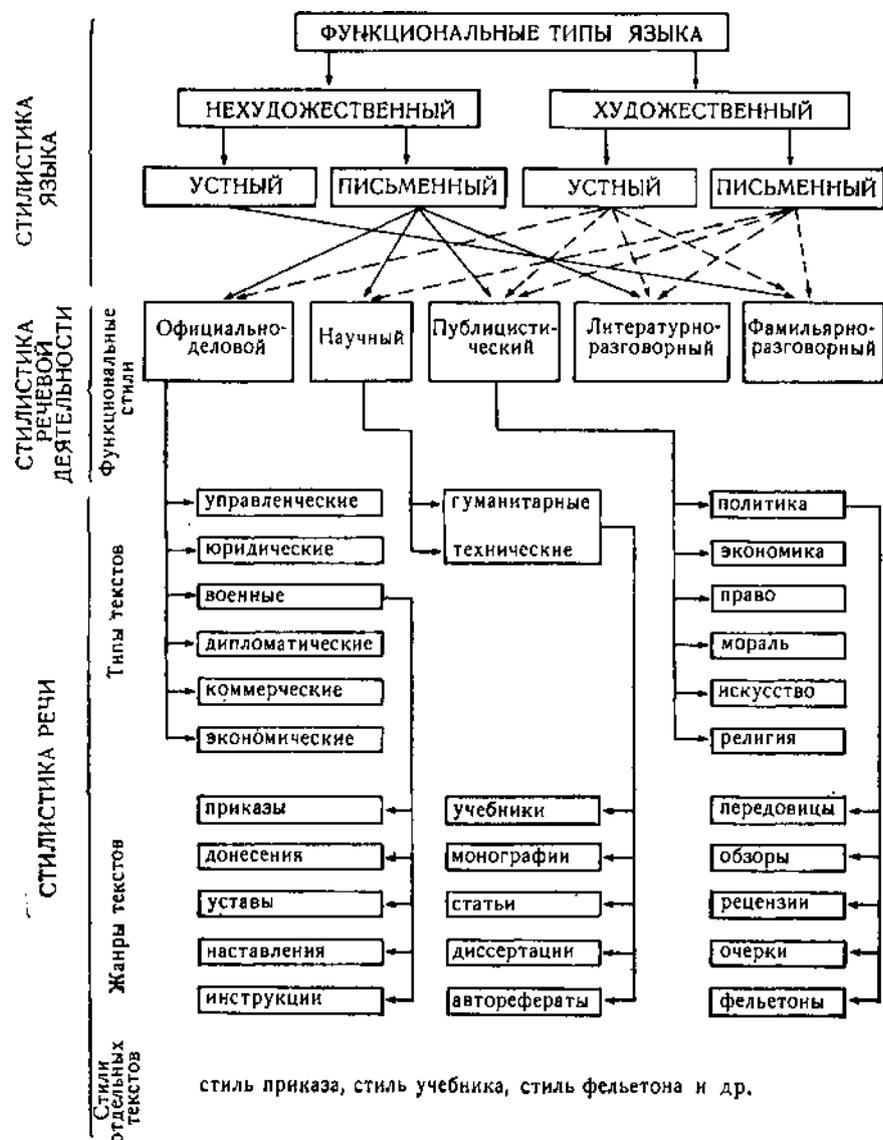
стиле отчетливо различаются типы текстов гуманитарных и технических наук, внутри которых можно провести дальнейшие подразделения. В публицистике выделяются типы политических, экономических, правовых, морально-этических, искусствоведческих и некоторых других текстов.

Говорить о типах применительно к устным высказываниям довольно трудно: устные высказывания как в литературно-формальном, так и в литературно-неформальном стилях могут быть посвящены практически любой теме.

В свою очередь каждый из выделенных типов текстов реализуется в определенных жанрах. Если деление на типы текстов осуществляется с опорой на предметно-содержательные характеристики текстов, то деление текстов по жанрам осуществляется с опорой на их композиционные и стилистические особенности. В разных типах текстов выделяются различные жанры. Так, в официально-деловом стиле в типе военных текстов выделяются приказы, донесения, рапорты, уставы, наставления, инструкции и т. д., в дипломатическом — ноты, заявления, соглашения, договора, декларации и т. д., в научном — учебники, монографии, статьи, доклады, диссертации, авторефераты, в публицистическом — передовицы, обзоры, рецензии, памфлеты, проповеди, очерки, фельетоны, реклама и пр. Степень регламентации жанровых особенностей для различных типов текстов различна, она максимальна для текстов официально-делового стиля и менее жестка для жанров научной прозы и публицистики.

И наконец, применительно к текстам любого типа и жанра можно говорить об их индивидуальном стиле. Авторская индивидуальность, несмотря на наличие более или менее жестких регламентаций, индивидуальное начало в построении того или иного текста, может в той или иной мере проявляться. Эти индивидуальные особенности текста или высказывания образуют предмет стилистики индивидуальной речи.

Вышеизложенное можно обобщить на следующей схеме:



Мы не будем касаться вопроса описания функциональных характеристик речевых произведений различных типов и жанров, поскольку он подробно освещен в учебной литературе по стилистике, а ограничимся кратким перечислением их основных особенностей.

Официально-деловой стиль базируется на нехудожественном письменном типе языка, личностное начало в нем полностью отсутствует. Этот стиль является первым сложившимся функциональным речевым стилем, самые ранние письменные памятники которого датируются началом VII века. В древнеанглийском языке VII—VIII веков под влиянием образцов текстов римского права складывается довольно развитая система моделей текстов юридического

(законодательного) и экономического характера.

Основные черты текстов данного типа, сложившиеся еще в древнеанглийский период, сводятся к трем важнейшим особенностям.

Во-первых, в процессе развития законодательной деятельности постепенно сложились определенные стандартизованные композиционные формы, гарантирующие точность, доступность, легкую и точную ориентацию в содержании документа.

Во-вторых, складывается и закрепляется совокупность так называемых формул-штампов, которые специфичны для каждого типа текстов.

В-третьих, в официально-деловом стиле вырабатывается и собственная терминология. Терминология — одна из характерных черт официально-деловых документов. Эта особенность языка вытекает из своеобразия функции деловой речи: она используется для выражения общественных отношений между людьми, служит для связи органов власти с населением, для взаимосвязи учреждений, организаций и отдельных групп населения, для международных связей в области политических, экономических, социальных и культурных отношений. Отличительными свойствами деловой речи в связи со своеобразием ее функций являются точность, лаконичность, конкретность, четкость формулировок, нормализация и стандартизация лексики, терминологии.

Процесс стилистической дифференциации языка является исторически неизбежным и закономерным и обуславливается усложнением социальной практики человеческого общества. Однако в ряде языков наблюдаются и определенные издержки. К. Чуковский в свое время с тревогой писал о проникновении в русский разговорный язык «канцелярита» — «бюрократических» слов и выражений. Это явление — проникновение в язык «канцелярита» или *Officialese* — наблюдается и в английском языке. Вот как это описывает американский публицист:

«For samples of *Officialese* in its spoken form one need look no farther than the transcripts of any of the new-style Washington press conferences (dating from 1952) in which touchy questions, formerly quashed with a brusque and presumably undemocratic «no comment» are often met squarely with a torrent of unintelligibility. [...] The written variety of *Officialese* is equally distended, but usually for another purpose* the wish of the author to magnify the importance of a trivial utterance by grandiloquent terminology.

Suppose a member of the Federal Housing Authority scribbles a memo saying, «People who live in glass-houses shouldn't throw stones», and drops it in his out-going basket. After processing it emerges from the government printing office in full verbal flower, thus:

«Lease-holders, sub-tenants, head of families and other persons currently in occupancy of residential units assembled from prefabricated vitreous modules are advised herewith that participation in activities involving the projection by manual or mechanical means of mineralogical or geological specimens represents a violation of Article VI, Paragraph 279 of the Maintenance Code of the Federal Housing Act (USHER 2289) and offenders are subject to persecution by order of [...]»

Тексты публицистического стиля базируются на нехудожественном и художественном, письменном и устном типах языка, личностное начало в них выражается в различной степени. Многие авторы полагают, что публицистический стиль совпадает с так называемым «газетным стилем». Газета наряду с радио и телевидением является, по нашему мнению, средством передачи информации, которая естественно обладает своей спецификой, но не образует определенный функциональный стиль.

Основным типом публицистических текстов древнеанглийского периода

являлись тексты религиозного характера, которые по жанровому признаку делились на проповеди и жития святых. Они в полной мере обладали двумя функциями, которые обычно выделяются в текстах данного стиля — агитационно-пропагандистской и информационной, причем вторая подчинялась первой. Древнеанглийские проповеди и жития святых представляли собой разновидность средств массовой коммуникации, для которых основным признаком является экспрессивность, как средство доказательности.

Политическая публицистика появляется в Англии в период буржуазной революции, основываясь на теории и практике античной риторики.

Научный стиль относится к числу наиболее изученных как в синхронии, так и в диахронии. Он базируется на нехудожественном письменном типе языка, но в некоторых своих разновидностях может включать элементы художественной речи.

Становление научного стиля происходит в начале XVII века в виде так называемых «научных писем» и закрепляется с появлением первых научных журналов «Journal des Savants» в Париже, «Philosophical Transactions» в Лондоне и «Acta eruditorum» в Лейпциге.

Основные черты текстов научного стиля: логичность построения, безличность, или объективизированность, широкое использование терминологии.

Можно предположить, что литературно-формальный и литературно-неформальный стили речи дифференцировались гораздо позднее, хотя определить время и развитие данного процесса в настоящее время не представляется возможным.

Таким образом, стилистическая дифференциация современного английского языка, возникшая в результате длительного исторического развития, представляет собой сложную и разветвленную систему.

С п и с о к и с п о л ь з о в а н н о й л и т е р а т у р ы

1. Маркс К., Энгельс Ф. Немецкая идеология. Том 1.— Маркс К., Энгельс Ф. Соч. 2-е изд., т. 3, с. 7—544.
2. Ленин В. И. Лев Толстой, как зеркало русской революции.— Полн. собр. соч., т. 17, с. 206—213.
3. Ленин В. И. Л. Н. Толстой.— Полн. собр. соч., т. 20, с. 19—24.
4. Ленин В. И. О праве наций на самоопределение.— Полн. собр. соч., т. 25, с. 255-320.
5. Ленин В. И. Конспект книги Аристотеля «Метафизика».— Полн. собр. соч., т. 29, с. 323—332.
6. Ленин В. И. Конспект книги Гегеля «Наука логики».— Полн. собр. соч., т. 29, с. 77—218.
7. Ленин В. И. Конспект книги Гегеля «Лекции по истории философии».— Полн. собр. соч., т. 29, с. 243—278.
8. Ленин В. И. Об очистке русского языка.— Полн. собр. соч., т. 40.
9. Ленин В. И. Еще раз о профсоюзах, о текущем моменте и об ошибках гг. Троцкого и Бухарина.— Полн. собр. соч., т. 42, с. 264—304.
10. Арнольд И. В. Стилистика современного английского языка. Стилистика декодирования. Л.: Просвещение, Ленингр. отд-ние, 1973.— 303 с.
11. Арнольд И. В. Интерпретация текста как установление иерархии его частей.— В кн.: Лингвистика и методика в высшей школе. Сб. науч. трудов / Моск. гос. пед. ин-т иностр. яз., 1977, вып. 7., с. 104—112.
12. Арнольд И. В. Значение сильной позиции для интерпретации художественного текста.— ИЯШ, 1978, № 4, с. 23—31.
13. Арнольд И. В. Стилистика современного английского языка. Стилистика декодирования. 2-е изд., перераб. Л.: Просвещение. Ленингр. отд-ние, 1981.— 294 с.

14. Арутюнова Н. Д. Предложение и его смысл. Логико-семантические проблемы. М. : Наука.— 383 с.
15. Арутюнова Н. Д. Синтаксические функции метафоры.— Изв. АН СССР, I Серия литературы и языка, 1978, т. 37, № 3, с. 251—262.
16. Арутюнова Н. Д. Функциональные типы языковой метафоры.— Изв. АН I СССР, Серия литературы и языка, 1978, т. 37, № 4, с. 333—343.
17. Атарова К. И., Лесский Г. А. Семантика и структура повествования от первого лица в художественной прозе.— Изв. АН СССР, Серия литературы и языка, 1976, т. 35, № 4, с. 343—356.
18. Атарова К. И., Лесский Г. А. Семантика и структура повествования от третьего лица в художественной прозе.— Изв. АН СССР, Серия литературы и языка, 1980, т. 39, № 1, с. 33—46.
19. Балли Ш. Общая лингвистика и вопросы французского языка. М. : Изд-во иностр. лит., 1955.— 416 с.
20. Бахтин М. М. Проблемы поэтики Достоевского. 2-е изд., перераб., М. : Советский писатель, 1963.— 363 с.
21. Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет. М.: Худ. лит., 1975.— 502 с.
22. Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества. М. : Искусство, 1979.— 423 с.
23. Барлас Л. Г. Русский язык. Стилистика. М. : Просвещение, ^1978.— 255 с.
24. Берг А. И. Кибернетику — на службу коммунизму.— В кн.: Кибернетику — на службу коммунизму. М.— Л. : Госэнергоиздат, 1961, т. 1, с. 7—33.
25. Брагинский Я. У истоков художественного слова.— В кн.: Поэзия и проза Древнего Востока. Библиотека всемирной литературы. Серия первая. М. : Худ. лит., 1973, с. 5-20.
26. Будагов Р. А. Литературные языки и языковые стили. М. : Высшая школа, 1967.— 375 с.
27. Булаховский Л. А. Курс русского литературного языка. 5-е изд., перераб. / нев : Рад. школа, 1952, т. I— 446 с.
28. ван Дейк Т. Вопросы прагматики текста.— В кн.: Новое в зарубежной лингвистике. Лингвистика текста. М. : Прогресс, 1978, вып. VIII, с. 259—336.
29. Вейнрейх У. О семантической структуре языка.— В кн.: Новое в лингвистике. Языродые универсалии. М. : Прогресс, 1970, вып. V, с. 163—249.
30. Вежибицкая А. Метатекст в тексте.— В кн.: Новое в зарубежной лингвистике. Лингвистика текста. М. : Прогресс, 1978, вып. VIII, с. 402—421.
31. Винер Н. Кибернетика и общество. М. : Изд-во иностр. лит., 1958.— 199 с.
32. Винокур Г. О. Избранные работы по русскому языку. М. : Учпедгиз, 1959. — 492 с.
33. Виноградов В. В. Основные понятия русской фразеологии как лингвистической дисциплины.— В кн.: Труды юбилейной сессии ЛГУ. Секция филологических наук. Л. : Изд-во ЛГУ, 1946, с. 45—69.
34. Виноградов В. В. Русский язык. М.— Л. : Учпедгиз, 1947.— 784 с.
35. Виноградов В. В. Итоги обсуждения вопросов стилистики.— Вопр. языкозн., 1955, № 1, с. 60—87.
36. Виноградов В. В. О языке художественной литературы. М. : Гос. изд-во худож. лит., 1959.— 653 с.
37. Виноградов В. В. Проблемы литературных языков и закономерности их образования и развития. М. : Наука, 1976.— 134 с.
38. Виноградов В. В. Стилистика. Теория поэтической речи. Поэтика. М. : Изд-во АН СССР, 1963.- 255 с.
39. Виноградов В. В. О поэзии Анны Ахматовой.— В кн.: Виноградов В. В. Поэтика русской литературы. М. : Наука, 1976, с. 369—459.
40. Гак В. Г. О семантической организации повествовательного текста.— В кн.: Сб. науч. трудов / Моск. гос. пед. ин-т иностр. яз., 1976, вып. 103, с. 24—30.
41. Гальперин И. Р. Информативность единиц языка. М. : Высшая школа, 1974. — 175 с.
42. Гальперин И* Р. О понятии текста.— Вопр. языкозн., 1974, № 6, с. 68—77. (*3. Гальперин И. Р. Грамматические категории текста. Опыт обобщения.— Изв. АН СССР, Серия литературы и языка, 1977, т. 36, № 6, с. 522—532.
43. Гальперин Я. Р. Текст как объект лингвистического исследования. М. I Haytef, 1981.- 138 с.
44. Гиндин С. И. Внутренняя организация текста (элементы теории и семантическим анализ) : Автореф. дис. ... канд. филол. наук. М. : 1972.— 23 с.
45. Грамматика современного русского литературного языка. М. : Наука, 1970.- 767 с.
46. Грекова И. Ответы на анкету редакции сборника.— В кн.: Вопросы культуры речи. М. : Наука, 1965, вып. 6, с. 198—205.
47. Долинин К. А. Стилистика французского языка. Л. : Просвещение. Ленингр. отд-ние 1978.— 343 с.

- г ■49.) Дресслер В. Синтаксис текста.— В кн.: Новое в зарубежной лингвистике. Лингвистика текста. М. : Прогресс, 1978, вып. VIII, с. 111—137.
50. Ельмслев Л. Прологомены к теории языка.— В кн.: Новое в лингвистике. М. : Изд-во иностр. лит., 1960, вып. I, с. 264—389.
51. Жирмунский В. М. Национальный язык и социальные диалекты. Л. : Худ. лит., 1936.— 299 с.
52. Журавлев А. П. Звук и смысл. М. : Просвещение, 1981.— 158 с.
- 3^ Зегинцев В. А. О цельноформленности единиц текста.— Изв. АН СССР, Серия литературы и языка, 1980, т. 39, № 1, с. 13—21.
54. Инге В. Гипотеза глубины.— В кн.: Новое в лингвистике. М. : Прогресс, 1965, вып. IV, с. 126—138.
- \ 55. Клаус Г. Кибернетика и философия. М. : Изд-во иностр. лит. 1963.— 531 с. , ^БьЛКожжеЪникова К. Об аспектах связности в тексте как целом.— В кн.: Синтаксис текста. М. : Наука, 1979, с. 49—67 J
- Кожин А. Н. О роли слова в тексте (на материале повести Л. Н. Толстого «Казачи»).— Вопр. языкозн., 1979, № 2, с. 73—79.

58. *Колшанский Г. В.* О природе контекста.— *Вопр. языкозн.*, 1959, № 4, с. 37—49.
59. *Колшанский Л. В.* Соотношение субъективных и объективных факторов в языке. М. : Наука, 1975.— 231 с.
60. *Копыленко М. М.* О семантической природе молодежного жаргона.— В кн.: *Социально-лингвистические исследования*. М. : Наука, 1976, с. 79—86.
61. *Косериу Э.* Синхрония, диахрония и история.— В кн.: *Новое в лингвистике*. М. : Изд-во иностр. лит. 1963, вып. III, с. 143—343.
62. *Кузнец М. Д., Скребнев Ю. М.* Стилистика английского языка. Л. : Учпед-гиз^Ленингр. отд-ние, 1960.— 173 с.
63. *Кунин А. В.* Замена компонентов фразеологизмов как стилистический прием Л—ЙЯШ, 1977, № 2, с. 3—12.
64. *Кухаренко В. А.* Лингвистическое исследование английской художественной речи. Одесса, Изд-во ОГУ, 1973.— 61 с.
65. *Кухаренко В. А.* Интерпретация текста. Л. : Просвещение, Ленингр. отд-ние, 1979.— 327 с.
66. *Кухаренко В. А.* Типы и средства выражения импликации в английской художественной речи (на материале прозы Э. Хемингуэя) — *Филол. науки*, 1974, № 1, с. 72—80.
67. *Куффиньял Л.* Кибернетика — искусство управления.— В кн.: *Кибернетика ожидаемая и кибернетика неожиданная*. М. : Наука, 1968, с. 122—142.
68. *Леонтьев А. А.* Признаки связности и цельности текста. В кн.: *Смысловое восприятие речевого сообщения*. М. : Наука, 1976, с. 46—47.
69. *Лесскис Г. А.* «Мастер и Маргарита» Булгакова (манера повествования жанр, макрокомпозиция).— *Изв. АН СССР, Серия литературы и языка*, 1979, т. 38, № 1, с. 52—59.
70. *Лотман Ю. М.* Структура художественного текста. М. : Искусство, 1970.— 384 с.
71. *Маковский М. М.* Взаимодействие ареальных вариантов «сленга» и их отношение к языковым стандартам.— *Вопр. языкозн.*, 1963, № 5, с. 21—30.
72. *Медведева С. Ю.* О лингвистической природе и функциях стилистического приема нарастания (на материале английского языка): Автореф. дис. ... канд. филол. наук, М. : 1972.— 22 с.
73. *Моль А.* Теория информации и эстетическое восприятие. М., Мир, 1966.— 351 с.
74. *Мороховская Э. #.* Некоторые особенности проявления референции текста.— В кн.: *Лингвистика текста и обучение иностранным языкам*. Киев : Вища школа. Головное изд-во, 1978, с. 39—48.
75. *Мороховский А. Н.* К понятию прецикла стилистического анализа художественного текста.— В кн.: *Лингвистика текста и обучение иностранным языкам*. Киев : Вища школа. Головное изд-во, 1978, с. 68—75.
76. *Морен М. К., Тетеревникова Н. Н.* Стилистика современного французского языка. М. : Изд-во лит. на иностр. яз., 1960.— 298 с.
77. *Нагибин Ю.* Вечная проба пера.— *Лит. газета*, 1978, 18 окт.
78. *Обнорская М. Е.* О проблеме нормы в языке и стиле.— В сб.: *Стиль и контекст*. Л. : Изд-во Лен. гос. пед. ин-та, 1972, с. 46—56.
79. *Основы марксистско-ленинской философии*. 4-е изд., перераб., М. : Политиздат, 1976.— 463 с.
80. *Падунева Е. В.* О семантических связях между басней и ее моралью.— В сб.: *Труды по знаковым системам*. Тарту, Тартуский гос. ун-т, 1969, вып. 422, с. 27—54.
81. *Панфилов В. З.* Категория модальности и ее роль в конструировании структуры предложения и суждения.— *Вопр. языкозн.*, 1977, № 4, с. 37—48.
82. *Петрова Е. Г.* Стилистический прием «развернутая метафора» как одно из средств создания целостности текста. Сб. науч. трудов / Ташкентский гос. ун-т, Ташкент, 1979, № 587, с. 115—124.
83. *Пешковский Я. М.* Роль грамматики при обучении стилю.— *Избранные труды*. М. : Учпедгиз, 1959, с. 147—156.
84. *Поляков М. #.* Вопросы поэтики и художественной семантики. М. : Сов. писатель, 1978.— 446 с.
85. *Потебня А. А.* Из записок по теории словесности. Харьков, 1905.— 652 с.
86. *Потебня А. А.* Полн. собр. соч. Одесса, Гиз Украины, 1922, т. 1,— 185 с.
87. *Потебня А. А.* Эстетика и поэтика. М. : Искусство, 1976.— 614 с.
88. *Почепцов Г. Г.* Конструктивный анализ структуры предложения. Киев : Вища школа, 1971.— 191 с.
89. *Почепцов Г. Г.* Прагматический аспект изучения предложения. К построению прагматического синтаксиса.— *ИЯШ*, 1975, № 6, с. 15—25.
90. *Почепцов Г. Г.* Синтагматика английского слова. Киев : Вища школа. Изд-во при ТСив. ун-те, 1976.— 109 с.
91. *Раевская Н. Н.* Очерки по стилистической грамматике современного английского языка. Киев : Вища школа. Изд-во при Киев, ун-те, 1973.— 143 с.
92. *Риффатер М.* Критерии стилистического анализа.— В кн.: *Новое в зарубежной лингвистике*.

- М., Прогресс, вып. IX, с. 69—97.
93. *Седов Е. А.* Проблема дилетантизма.— Изобретатель и рационализатор, 1976, № 5, с. 38-42.
 94. *Скворцов Л. И.* Теоретические основы культуры речи. М.: Наука, 1980.— 351 с.
 95. *Скрёбнев Ю. М.* Очерк теории стилистики. Горький, 1975.— 175 с.
 96. *Соколов А. И.* Теория стиля. М.: Искусство, 1968.— 223 с.
 97. *Солганик Г. Я.* Синтаксическая стилистика. М.: Высшая школа, 1973.— 214 с.
 98. *Солнцев В. М.* Язык как системно-структурное образование. М.: Наука, Глав. ред. вост. лит., 1971.— 291 с.
 99. *Степанов Г. В.* Несколько замечаний о специфике художественного текста.— Сб. науч. трудов / Моск. гос. пед. ин-т иностр. яз., 1976, вып. 103.
 100. *Степанов Ю. С.* Французская стилистика. М.: Высшая школа, 1965.— 355 с.
 101. *Степанов Ю. С.* Основы языкознания. М.: Просвещение, 1966.— 271 с. 102. *Телия В. Н.* Что такое фразеология. М.: Наука, 1966.— 85 с.
 103. *Телия В. Н.* Вторичная номинация и ее виды.— В кн.: Языковая номинация. Виды наименований. М.: Наука, 1977, с. 129—221.
 104. *Толстой Л. И.* Предисловие к сочинениям Ги де Мопассана.— Поли. собр. соч. М.: Гослитиздат, 1951, т. 30, с. 3—24.
 105. *Тынянов Ю.* Проблемы стихотворного языка. М.: Сов. писатель, 1965.— 301 с.
 106. *Филин Ф. П.* Некоторые вопросы функционирования и развития русского языка.— Вопр. языкозн., 1975, № 3, с. 40—49.
 107. *Филиппев Ю.* Творчество и кибернетика. М.: Наука, 1964.— 80 с.
 108. *Филиппев Ю. А.* Сигналы эстетической информации. М.: Наука, 1971.— 111с. *
 109. *Храпченко М.* Внутренние свойства и функции литературных произведений.— В кн.: Контекст — 1974. М.: Наука, 1975, с. 6—41.
 110. *Худяков И. Н.* Об эмоционально-оценочной лексике.— Филол. науки, 1980, № 2, с. 79—82.
 111. *Чехов А. Я.* Собр. соч. в 12 т. М.: Гослитиздат, 1957, т. 12.— 568 с.
 - *Чулкова В. С.* Многочленный стилистический прием как одно из средств интеграции текста : Автореф. дис. ... канд. филол. наук. М.: 1978.— 24 с.
 113. *Шалютин С. М.* Язык и мышление. М.: Знание, 1980.— 64 с.
 114. *Шаталов С. Е.* Литература — вид искусства. М.: Знание, 1981.— 160 с.
 115. *Швейцер А. Д.* Некоторые аспекты проблемы «язык и культура» в освещении зарубежных лингвистов и социологов.— В кн.: Национальный язык и национальная культура. М.: Наука, 1978, с. 143—160.
 116. *Шеннон К.* Работы по теории информации и кибернетике. М.: Изд-во иностр. лит., 1963.— 829 с.
 117. *Щерба Л. В.* О тройном аспекте языковых явлений и об одном эксперименте в языкознании.— В кн.: Щерба Л. В. Языковая система и речевая деятельность. Л.: Ленингр. отд-ние, 1974, с. 24—39.
 118. *Щерба Л. В.* Избранные работы по русскому языку. М.: Учпедгиз, 1957.— 188 с.
 119. *Яглом А. М., Яглом Я. М.* Вероятность и информация. 2-е изд., перераб. и доп. М.: Физматгиз, 1960.— 315 с.
 120. *Ярцева В. Н.* Шекспир и историческая стилистика.— Филол. науки, 1964, № 1, с. 33-45.
 121. *Ярцева В. Н.* Развитие национального литературного английского языка. М.: Наука, 1969.— 285 с.
 122. *Amosova N. N.* English Contextology. L., LGU Publishing House, 1968.— 178 p.
 123. *Barnet L.* History of the English Language. L., Sphere books, 1970.— 253 p.
 124. *Dijk van, T.* Some Aspects of Text Grammar. The Hague—Paris, Mouton, 1972.
 125. *Dressler W.* Einführung in die Textlinguistik. Tübingen, 1972.
 126. *Flexner S.* Preface.— In: Wentworth H., Flexner S. Dictionary of American Slang, N.-Y., J. Wiley and Sons, 1960.
 - Fries P., Fair J.* The Structure of Texts: a Preliminary Report.— In: Studij AnglTca Poznaniensia. Poznan, 1979, v. X.
 128. *Galperin I. R.* Stylistics. M., Higher School Publishing House, 1971.— 343 p.
 129. *Harweg R.* Text Grammar and Literary Texts. Remarks on a Grammatical Science of Literature.— Poetics, 1973, No 9.
 130. *Ilyish B. A.* The Structure of Modern English. L., Higher School Publishing House, 1971.— 366 p.
 131. *Jackson W.* Communication Theory. L., 1953.
 132. *Jakobson R.* Linguistics and Poetics.— In: Style in Language. N.-Y.— L., The M. I. T. Press, pp. 350—377.
 133. *Levin S.* Internal and External Deviation in Poetry.— Word, 1965, v. 21, No 2.
 134. *Sledd J.* The Lexicographer's Uneasy Chair.— College English, 1962, v. 23, No. 3.
 135. *Vorlat E.* Progress in English Grammar 1585—1735, Luxemburg, 1964, v. 1.

- Аллегория 163, 178—179 Аллитерация 57
 Ассонанс 52 Анафора 139, 154—156 Антитеза 182, 187—189 Антономазия 163, 176—178
 Апозиопезис, или умолчание 140—141 Архаизм 101 — 105, 131 Асиндетон, или бессоюзная связь 138, 142—143 Ассонанс 50
- Бессоюзие, или асиндетон 138, 142— 143
 Блок памяти, или тезаурус 13
- Варваризм 105, 131
 Вводный абзац 61
 Версификация 49
 Вставные предложения 138, 147—148
 Вульгаризм 98, 109, 117—118 Выразительное средство 43—44, 47, 49, 68-69, 101, 137—138, 162* 203—205 Выдвижение 210
- Гипербола 163, 164—165
 Гиперсемантизация 32
 Графой 59
 Графопись, или графемопись 67
- Декодирование 16, 17 Декодирующее устройство 13, 15—16 Денотативная информация 13, 94
 Десемантизация 32 Детерминация 44—45, 206
 Дискретность текста 217 Дистантность 138, 150
 Дисфемизм 171
- Жанры текстов 238 Жаргонизмы 101, 115—117
- Заголовок 60 Звукопись 51—52 Зевгма 182, 193—194 Значение денотативное 42, 112 дополнительное 42—43, 94 коннотативное 13, 95, 112 лексическое 96 оценочное 95 стилистическое 96 функционально-стилистическое 42— 43, 73, 95-96, 130 экспрессивно-образное 95 эмоциональное 95
- Избыточность сигнала 14 Изменение информации 17 Изображение и выражение 40
 Инвариант 22 Инверсия 138, 148—150
 Интегративность текста 207
 Инструментовка 50
 Интердепенденция 45, 205
 Информация 12
 Ирония 163, 166—167, 179—182
 Историзм 98, 103—105, 125—126
- Каламбур 182, 192—193 Канал связи 13—15, 17 Код 14, 16-17, 23 Кодирование 13
 Кодированное устройство 13, 16
 Коллоквиализм 98, 101 Комбинация 25
 Коммуникативный блок текстообразующий 198
 текстоформирующий 198
 интродуктивный 198 инферативный 199
 Конвергенция 32—33, 155 Конституция 45, 205 Контекст лингвистический 32 экстралингвистический 31—32
 единичный ситуативный 31 типовой ситуативный 31 социально-исторический 31—32 Критерий парадигматический 97
- Литота 163, 165—166
- Макросегментация 62 Макроконтест 32—34
 Макроструктура текста 207 Маркированный член оппозиции 24 Меганоконтест 32, 34
 Мейозис 163, 165 Метаморфоза 175 Метафора^ 163, 166—167, 171 — 175 образная, 173—174 генерализирующая 173 когнитивная 172—173 номинативная 172 Метонимия 163, 166—168
 Микроабзац 62—63 Микроконтест 32, 34
 Микросегментация 62—63 Многосоюзие, или полисиндетон 138, 145—147 Модальность текста субъективная 208 объективная 208
- Накопление информации 19—20 Нарастание, или климакс 182, 190—191 Неологизм лексический 103, 125 стилистический 101, 103
 Номинативные предложения 138, 141— 142
 Норма 20—28, 29—30 внутренняя 30 литературная 26—27
- Обособление 138, 151 Образ 35—40 автора 209—210 Образность 38, 41
 Оксюморон 79, 182, 189 Оппозиция 24, 42—43, 66, 69
- Парадигма 24, 42 Парадигматика 24, 97
 Парцелляция 139, 158—159 Перечисление 138, 144—145 Перифраз (а) 163, 169
 Персональность/имперсональность текста 221
 Персонификация 163, 178 Пленазм 145 Повтор 138, 143—144 Поток сознания 61 Поэтический язык 36—37 Поэтизм 101-103, 131
 Предсказуемость сигнала 14 Прием 25 стилистический 43—47, 49, 55, 69—70, 72—73, 78—79, 81—82, 87, 90, 118, 138—139, 205—200 Принципиальная схема передачи информации 13 Помехи, или шум 16
- Разрядка, или антиклимакс 122, 191-192
 Расширение модели предложения 143
 Риторический вопрос 139, 157
- Селекция 25 Сигнал 13, 14, 16
 Синекдоха 163, 168—169
 Синоним заместитель 185—186 речевой 41 уточнитель 186—187 языковой 42, 69
 Синонимия межстилевая 100, 131 внутрителивая 100—101
 Синтагма 24, 97 Система 14, 15, 16, 22 Сленг общий 98, 109, 113—115 специальный 114—117
 Слова высокого стилистического тона 43, 99- 108
 безобразные 39 иностранные 98, 105—107
 книжные 101, 108, 131 номенклатурные 125—127 образные 38
 сниженного стилистического тона 43, 100— 101, 109—124 стилистически нейтральные 43
 Сообщение 13

Сочинение вместо подчинения 159—161
 Стилиевой признак 66 Стилистика восприятия
 21 генетическая 20—21 лингвистическая 20, 30
 литературоведческая 20 речевой деятельности
 26, 235 языка 233—235 Стилъ
 литературно-разговорный 237, 241
 индивидуальный 26, 238 научно-
 профессиональный 237, 241 публицистический
 237, 241 фамильярно-разговорный 237
 функционально-речевой 26 Средство 25, 35—36
 Сравнение-метафора 175 Сравнение 182—183

Тавтология 138, 145 Тезаурус, или блок памяти
 13 Текст 15, 195-196, 197, 234 Термин 98, 125—
 127, 130 Типы текстов 238
 Транспозиция 69—70, 75—76, 82—83,
 133, 135—138 Трансформация 132—135, 137

Умолчание 138
 Усложнение модели предложения 143
 Установка на читателя 224 Утрата информации
 17

Фигуры замещения 162 качества 166—182
 количества 163—166 неравенства 182—183,
 190—194 противоположности 182—183, 187—
 190
 совмещения 163, 182—194 тождества 182
 Функция отношение 8, 31, 200 назначение 8
 роль 9
 элементов языка 9 речевых произведений 9

Хиазм 139, 154

Шапка 60
 Шум, или помехи 16

Эвфемизм 163, 170—171 Эвфония 60
 Эквивалент текста 64—65
 Экзотизм 98, 106, 125—126, 129
 Эллипсис 138—140
 Эмфатическая конструкция 138, 147
 Эпифора 139, 155—156
 Эффект обманутого ожидания 32—33

АЛЕКСАНДР НИКОЛАЕВИЧ МОРОХОВСКИЙ ОЛЬГА ПЕТРОВНА
 ВОРОБЬЕВА, НАДЕЖДА ИВАНОВНА ЛИХОШЕРСТ, ЗЕМФИРА
 ВЛАДИМИРОВНА ТИМОШЕНКО

СТИЛИСТИКА АНГЛИЙСКОГО ЯЗЫКА

Редактор *Л. А. Нагорная* Обложка художника *В. Ю. Спивак*
 Художественный редактор *И. Г.* Хороший* Технический редактор
Е. А. Глейзер Корректор *С. Г. Чиркина*

Информ бланк № 7277

Сдано в набор 10.09.81. Подано в печать 10.07.84. Формат Бумага кн.-жури Лит
гври. Выс печатать 16,5 печ л. 15.75 кр.-отт* 19,22 уч.-изд. л. Тираж 4000 экз. Изд.
М 5310. Зак. 4—392. Цена 1 р. 10 к.

Главное издательство издательского объединения «Высша школа», 2*т?054.
Киев-54 Гоголевская 7

Отпечатано с матрицы Главного предприятия республиканского
производственного объединения «Полиграфия и гч* 252057, Киев-57, ул.
Довженко 1 в Киевской книжной типо! г.*фц научной книги 252004. Киев-4, ул.
Репина 4. Зак. 4-594.

2 4-392
3 4-392
4 4-392

I told him you were sick, Структурная соотнесенность
пред- I told him you were asleep [...] ложений в
приведенном примере (W. Shakespeare) выражается в
их полном параллелизме: однотипность моделей пред-
ложений, одинаковый порядок слов и одинаковая
грамматическая оформленность.

При неполном параллелизме один или несколько
элементов в одном из параллельных рядов
отсутствуют: If we are Frenchmen we adore our mother;
if Englishmen we love dogs and virtue (J. Jerome).

При параллелизме в данном случае имеется
возможность опустить повторяющиеся элементы во
втором предложении, что способствует появлению
эллипсиса. Такое построение в современном
английском

¹ to achieve the hereafter or «sweet bye and bye» =*
отойти в мир иной

¹ Вопрос о способах порождения текста, как и многие
другие вопросы общей теории текста, еще далек от своего
окончательного решения. Один из возможных путей
предлагает Р. Харвег, разграничивая два вида порождения
текста — горизонтальное (линейное) и вертикальное, при
котором текст разворачивается согласно иерархии уровней
от исходной абстрактной модели до конкретного
графического воплощения. [129]